3 1761 06231896 9

21

LES GRANDS ARTISTES

POUSSIN

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Raphaël, par Eugène Muntz.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Watteau, par Gabriel Séailles.
Titien, par Maurice Hamel.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Rubens, par Gustave Geffroy.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Ingres, par Jules Momméja.
Poussin, par Paul Desjardins.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Velazquez, par Élie Faure.

Volumes à paraître :

David, par Charles Saunier.
Chardin, par Gaston Schefer.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Ruysdael, par Georges Riat.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.

9668-03. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE. — LEUR ŒUVRE

POUSSIN

PAR

PAUL DESJARDINS

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

63961
27/3/05.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

NICOLAS POUSSIN

J'essaye, en ce peu de pages, de faire connaître la personne de Poussin. Quel visiteur du Louvre, s'étant arrêté devant le *Triomphe de Flore* ou le *Déluge*, n'a pas senti que cette personne de l'auteur est ce qu'il faut faire sortir de l'ombre? A première vue, la peinture de Poussin n'est pas un miroir de la nature, mais l'affirmation d'un esprit d'homme, au même titre que les *Méditations* de Descartes ou les Cantates de Bach. Entre ces tableaux disparates, véhémentes pantomimes en toge sous des colonnades, douces idylles sacrées, paysages mythologiques baignés de volupté, où saisir le lien, l'unité d'origine, sinon dans la marque imprimée aux uns comme aux autres par un même esprit qui a tout ordonné? C'est quelqu'un de fort qui a peint tout ceci, d'une main tranquille, sans saillies, sans grandes adresses, avec timidité même dans le rendu, mais avec quelle certitude dans l'architecture des ensembles! C'est d'un cœur mâle et pacifié que sort cette plénitude de calme répandue également sur la sinistre aventure d'Eurydice, sur la conversation de Rébecca près de la fontaine, sur le beau corps gisant de Narcisse. Ainsi le visiteur est sollicité par

les toiles de Poussin à construire en son imagination la physionomie de Poussin lui-même. Fournir à cette construction, pour support, quelques faits exacts, quelques textes authentiques, voilà tout mon dessein.

Je ne le crois pas nouveau. On possède, je le sais, vingt « histoires » ou « discours » dont la vie de Poussin est l'objet. Mais quelqu'un qui vient à son tour, avec la petite prétention de ne rien apporter que de vérifié, est tout surpris que les questions, après que tant d'orateurs y ont passé, soient encore à débrouiller. Les tâches préliminaires n'ont pas été faites. Croira-t-on qu'il n'existe point de catalogue des peintures subsistantes de Poussin, à cent tableaux près (1)? Que la question de l'authenticité et celle des repeints n'a pas même été abordée? Que les témoignages qui nous sont parvenus sur la vie de Poussin n'ont été ni classés, ni critiqués? La biographie la plus récente et la plus riche, celle de Mlle Harriet Denio (2),

(1) Le seul catalogue sérieux est celui de Smith (*A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters.* — London. 1829-1842). Au 8e vol., 340 compositions de Poussin sont décrites, tant d'après les originaux conservés que d'après des gravures. Il en manque une vingtaine, que Smith eût pu connaître, au moins par Bellori. En revanche, près de cent cinquante sont en trop, soit faussement attribuées à Poussin, soit inexistantes et seulement supposées par Smith, qui conclut à plusieurs répliques d'un même sujet, là où il voit des variantes dans les estampes. La liberté que les graveurs du XVIIe siècle prenaient avec les originaux serait à déterminer d'abord.

(2) *Nicolas Poussin*, von Dr Elisabeth Harriet Denio. — Leipzig, Hiersemann, 1898, in-8° (en allemand; avec 9 photogravures). Le catalogue de l'œuvre, qui termine cet ouvrage, est inutilisable.

outre les noms estropiés et les erreurs de fait, est d'une méthode par trop inexperte. Bien plus, les lettres autographes de l'artiste, dont la collection, à la Bibliothèque nationale, est accessible à tous, n'ont pas été publiées de telle façon qu'on puisse en faire état. Chacun sait que la seule édition qui en a été donnée (d'après une copie à présent égarée), par Quatremère de Quincy, chez Didot, en 1824, est un déguisement (1), et pourtant l'on continue de se référer à ces textes falsifiés... En vérité, pour me servir des paroles de Poussin lui-même, « *il soggetto dall' essere commune e vecchio diviene nuovo* » pour qui veut le serrer de près. M'essayant à comprendre

(1) Deux courts exemples suffiront à montrer : 1° avec quelle négligence le manuscrit a été lu; 2° avec quelle liberté il a été remanié. Premier exemple. On lit dans Quatremère (lettre du 26 juin 1644, p. 192), cette phrase inintelligible : « J'ai ici des amis à qui mon respect déplait, et qui seraient bien aises que j'y misse des bornes. » L'autographe (Mss. fr. 12347) donne : « J'ai ici des *anemis* (ennemis) à qui mon repos déplait, et qui seraient bien aises de le troubler. » — Deuxième exemple. Dans la lettre du 18 juin 1645, où Poussin proteste contre le retrait de son logement aux Tuileries, Quatremère, entre autres phrases refaites, donne celles-ci (p. 217), qui ne sentent guère leur XVIIe siècle : « Les Français ont-ils si peu d'affection pour des concitoyens dont le mérite honore la patrie ! Veut-on souffrir qu'un homme comme Samson mette dehors de sa maison un homme dont le nom est connu de toute l'Europe !... » Rapprochez le texte authentique, que je cite à la p. 69. J'ajoute que, dans le recueil Quatremère, la date des lettres est souvent altérée, et que sept lettres, datées du 22 janvier au 29 août 1650, ont bien l'air d'être fabriquées : du moins je n'en retrouve pas l'original. Au reste, le vrai Poussin est bien plus fruste que le Poussin de Quatremère. Mais c'est le vrai Poussin qu'on demande. Dans le présent petit livre, si sommaire qu'il soit, toutes les citations sont prises des manuscrits.

cet artiste archi-connu, j'ai été arrêté vingt fois par des questions obscures : j'en ai éclairci deux ou trois. J'en ai soulevé davantage. C'est le petit profit à tirer de cette esquisse. Il faut chercher encore ce qu'on croit savoir, s'étonner encore de ce qui paraît clair.

I

Perpétuité du prestige de Poussin.

La question qui se pose, avant même d'avoir regardé une toile de Poussin, et dès qu'on le nomme, est celle de la perpétuité avec laquelle, depuis deux siècles et demi, ce nom est révéré. Je ne vois guère d'exemple, parmi les peintres, d'une gloire qui ait ainsi tenu contre les changements du goût. Relevez les sentiments de Félibien, le plus dévot Poussiniste du XVIIe siècle, sur Rembrandt ou sur Velasquez : « Que trouvez-vous d'excellent dans les ouvrages de ces inconnus? » Au contraire, les Bolonais, qui avaient paru aux contemporains de Poussin des astres de première grandeur, sont tombés dans le décri. Raphaël même, si longtemps tenu pour le peintre absolu, et que le bon Poussin plaçait au-dessus de lui « plus que l'étoile de Saturne n'est au-dessus de notre tête », M. Berenson nous dit à présent que « si on le mesurait à l'étalon applicable à des artistes-nés tels que Pollaiuolo ou Degas, on le précipiterait dans les limbes des médiocrités dorées et ennuyeuses... » Seul Poussin

Cliché Alinari.

LA MORT DE GERMANICUS (peint vers 1628 pour le cardinal Francesco Barberini).
(Rome, palais Barberini.)

continue d'imposer, autant à nous qu'à ses contemporains ; plus encore, de charmer. La gloire romantique de Turner, qui avait d'abord animé Ruskin à démolir quelque peu le vieux paysage classique, a finalement rafraîchi Poussin. Quand on s'est délecté au *Jardin des Hespérides* de la *National Gallery*, on trouve au *Polyphème* de Saint-Pétersbourg des grâces plus fortes. On eût cru que Puvis de Chavannes, à son tour, ferait reculer Poussin dans le lointain ; point du tout, il nous sert d'introducteur auprès de lui. Ce qu'Eugène Delacroix, en 1853, trouvait à redire dans les compositions du vieux maître : « un certain isolement des figures et l'aspect un peu nu de l'ensemble », aujourd'hui, après Puvis, nous paraît un élément de suavité. Supposez-vous que les deux Nymphes du second plan, la Chasseresse et la Source, dans la *Nourriture de Jupiter* qui est à Dulwich College, aient semblé aussi exquises avant qu'on y fût préparé par *le Bois Sacré cher aux Grâces et aux Muses*...?

Cependant ne disons pas que Poussin remonte dans l'estime. Non, il n'est jamais descendu de la hauteur où sa propre génération l'avait mis d'abord. Autrefois, on y apportait plus d'emphase ; à présent on demande plus d'exactitude : Poussin n'y perd pas.

C'est un comique défilé que celui des témoignages qui lui ont été rendus, génération après génération. Chacune y met sa marque. Au XVIIe siècle, Poussin n'est senti naïvement que par quelques bons graveurs qui, le copiant, se laissent imprégner de lui en silence. Recueil-

lons les charmantes dédicaces latines qu'Étienne Baudet met à ses estampes : « J'offre à Votre Altesse ce paysage délicieux »; rien de plus. Mais, à cette exception près, Poussin fut, en son temps, la proie des bavards. C'est, hélas! l'inconvénient de ses tableaux, qu'ils peuvent presque tous se paraphraser. Son art provoque à la littérature : à qui se prendre s'il en est accablé? D'abord c'est l'*Académie royale de Peinture et de Sculpture* qui, dès 1667, s'empare de son œuvre pour en tirer ces *Conférences* démonstratives, que M. Jouin a publiées naguère. Le Brun parle sur *les Israélites recueillant la Manne*, Sébastien Bourdon sur *les Aveugles de Jéricho*, Philippe de Champaigne sur *Éliézer et Rébecca*, etc. Les académiciens épuisent sur ces œuvres résistantes leurs facultés d'analyse, comme des théologiens sur un texte sacré. Il faut tout expliquer et profiter de tout : la paraphrase de *Rébecca* occupe, dans le résumé de Félibien, quatorze pages in-quarto; celle de *la Manne*, vingt et une. On cherche la signification morale des attitudes, on confronte chaque personnage avec l'antique dont il semble une réminiscence; on fait des critiques historiques ou de bon sens. Pour donner une idée de celles-ci, j'en citerai deux : dans *la Manne*, on blâme que les Israélites paraissent si hâves, alors que suivant la Bible ils ont été déjà nourris par un vol de cailles; comment avoir oublié les cailles? Dans *Rébecca*, Philippe de Champaigne regrette « que Poussin n'ait pas traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'histoire, parce qu'il a retranché la

Cliché Hanfstaengl.

L'EMPIRE DE FLORE (peint vers 1634).
(Galerie royale de Dresde.)

représentation des chameaux, dont l'Écriture fait mention... » ; à quoi Le Brun réplique majestueusement que « M. Poussin a rejeté les objets bizarres qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties ». Quelle robuste insensibilité à la peinture même impliquent ces controverses ! Le Poussin que le XVIIe siècle admire est un très grand, solide et raisonnable homme, qui a malicieusement enfermé en ses tableaux des trésors de psychologie exacte.

Avec le XVIIIe siècle, il semble d'abord que l'admiration tiédisse. Dès 1699, Roger de Piles, dans son *Abrégé de la Vie des Peintres*, laisse voir une désaffection secrète de cette peinture trop peu tendre, et qui « donne dans le gris ». (Nous retrouverons cette dernière critique chez Voltaire.) Et pourtant la gloire de Poussin rebondit presque aussitôt. Les philosophes s'avisent qu'il est un prédicateur de la saine philosophie qui fait le bonheur des sociétés, un maître de l'enthousiasme et des passions. Là-dessus Diderot s'échauffe. Pour lui qui devant un tableau se demande dès l'abord : « qu'est-ce que cela signifie? » les compositions de Poussin ne sont pas sans réponse. Il y avait plus d'un siècle qu'elles discouraient, selon le diapason de chaque temps. Le même tableau du *Serpent* qui avait donné à Fénelon l'étoffe d'un calme *Dialogue des Morts*, fournit deux pages enfiévrées dans le *Salon* de 1767. « On y voit, conclut Diderot, le charme de la nature avec les incidents ou les plus doux ou les plus terribles de la vie. »

Cependant, l'idée se propage que Poussin fut en son temps victime des jaloux et des gens en place, idée fort avantageuse à sa gloire. Voltaire l'avait accréditée : « Il céda à l'envie et aux cabales, dit-il ; c'est ce qui est arrivé à plus d'un artiste. » Ce mot ne fut pas perdu. Ingres est encore bouillant de colère à l'idée des persécuteurs de Poussin. Il médite une allégorie vengeresse dont le projet écrit a été retrouvé dans ses papiers : « Le *Mauvais goût* embrasse un monstre avec tendresse et repousse un ange de beauté. A côté de la *Médiocrité* couronnée, la *Vengeance* et la *Justice* dorment. La France tourmente et chasse Poussin, qui se jette dans les bras de l'Italie. » Ingres est hanté par ce Poussin, victime du mauvais goût. Il croit même que si le maître n'a peint que des tableaux de chevalet, c'est qu'il y fut obligé par « ses infortunes ». Au reste, il chérit en lui le disciple de l'antiquité : « Son génie, dit-il, ne l'eût pas conduit si loin et si haut dans la philosophie de la peinture, s'il n'y eût joint l'étude assidue des bons auteurs anciens. » O incertitude des jugements ! Tandis qu'Ingres fait bouclier devant Poussin, porte-étendard de la tradition, Eugène Delacroix déclare que ce même Poussin a été, comme on le lui reproche, à lui, un quasi révolutionnaire. « On a tant répété qu'il est le plus classique des peintres qu'on sera peut-être surpris de le voir traiter dans cet essai comme l'un des novateurs les plus hardis de l'histoire de la peinture. Poussin est arrivé au milieu d'écoles maniérées chez lesquelles le métier était pré-

Cliché « Société photographique ».

LE PARNASSE (peint en 1635).
Musée du Prado, à Madrid.)

féré à la partie intellectuelle de l'art. Il a rompu avec toute cette fausseté... » Assurément, cet *Essai sur le Poussin* (publié dans le *Moniteur* des 26 et 29 juin, 1er juillet 1853), malgré quelques détails pathétiques tirés je ne sais d'où et sans doute inventés, demeure, complété par le *Journal* de Delacroix, le meilleur morceau de critique historique qui ait été fait sur le vieux maître. Delacroix a démêlé très bien que Poussin est un isolé et reste, malgré l'ascendant de son nom, incompris des peintres ses successeurs ; que la banalité académique des Carraches, qu'il a interrompue, reprend après lui, et règne peut-être encore...

Que de diversité, de contradictions dans les motifs de cette admiration universelle qui n'a jamais manqué à Poussin ! Comme chacun l'a bien loué en le faisant à son image ! Il a fallu même que les dévots l'attirassent à eux, et sous Louis-Philippe quelqu'un dira avec onction : « Nicolas Poussin était doué d'une foi profonde ; la piété fut son seul refuge contre les angoisses les plus cuisantes de sa vie » (Préface d'A. Jacquemart aux *Sept Sacrements*, gravés par Texier, 1843).

Cette revue cursive des jugements de trois siècles montre deux choses : d'abord que Poussin y fut très inexactement connu, car le Poussin réel n'a été ni chassé de France, ni sérieusement persécuté, ni confit en dévotion; ce fut un homme indépendant, raisonnable, heureux. Ensuite, on aperçoit que si son prestige est permanent, c'est qu'il a été renouvelé deux ou trois fois. Les

gens du XVIIe siècle ont glorifié ses principes ; les modernes goûtent son tempérament ; les uns aiment ce qu'il a voulu faire, les autres ce qu'il a fait sans le vouloir. Ceci n'est-il pas une indication, déjà, que Poussin a plus d'un aspect ?

II

Sources de la Biographie.

La vie et le caractère de Nicolas Poussin nous sont assez bien connus, et par des documents de première main.

D'abord il s'est conservé cent soixante-deux lettres de lui ; vingt-cinq, en italien, sont adressées de Paris à son protecteur romain le chevalier Cassiano del Pozzo, entre le 1er janvier 1641 et le 18 septembre 1642 ; presque toutes les autres, en français, sont le monument d'une constante amitié qui pendant vingt-six ans, de 1639 jusqu'à sa mort (1665), unit Poussin à Paul Fréart, sieur de Chantelou, conseiller et maître d'hôtel ordinaire du roi. Ces lettres ne sont point des œuvres littéraires, mais la trace naïve d'une vie. Celles qu'avait reçues del Pozzo ont été publiées, en 1754, par Giovanni Bottari dans sa *Raccolta di Lettere sulla Pittura...*, assez exactement, comme le montre la confrontation avec quelques originaux qui ont passé en vente naguère. Celles que M. de Chantelou avait conservées forment un magnifique recueil d'autographes, qui se peut consulter à la Bibliothèque nationale.

A cette première source d'informations, si pure, il faut

Cliché Hanfstaengl.

RENAUD ET ARMIDE, d'après le Tasse (peint en 1637 pour Jacques Stella).
(Galerie de Dulwich.)

ajouter le témoignage de deux contemporains qui, après avoir connu familièrement l'artiste dans sa vieillesse, écrivirent son histoire : Giovanni Pietro Bellori, antiquaire et poète romain, bibliothécaire de la reine Christine de Suède, et André Félibien, secrétaire de l'ambassade française à Rome en 1647, qui plus tard fut historiographe du roi, garde du cabinet des Antiques, etc.

Le livre de Bellori : *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, fut publié à Rome, avec dédicace à Colbert, en 1672, c'est-à-dire moins de sept ans après la mort de l'artiste. Bellori est un historien bien informé et fort curieux des procédés de l'art. A sa biographie, il ajoute quelques brèves *Osservazioni* de Poussin sur la Peinture, qu'il a trouvées autographes dans la bibliothèque du cardinal Massimi, et qui sont précieuses pour l'explication de l'art de Poussin. La *Vita di Pussino* de Bellori vient d'être traduite (1903), par M. G. Rémond.

Les *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, par Félibien, furent publiés (du moins le tome qui nous intéresse) en 1685. Les cent trente-six pages in-quarto que Félibien consacre à Poussin forment une vraie *Vie de Saint*. Chaque mot du maître est enchâssé. Une longue lettre à M. de Noyers, trois à Jacques Stella, une à Félibien lui-même, ne se trouvent qu'ici. Les citations de lettres à Chantelou, que nous pouvons contrôler, montrent que l'historiographe rapporte exactement les textes, du moins quant au sens. Le souvenir personnel de l'aspect, des manières, des con-

versations de Poussin donne un grand relief à cette biographie, dont le canevas chronologique a été fourni à Félibien par Giovanni Dughet, beau-frère du maître. Voilà, sur la vie de Poussin, les deux autorités. Les faits qui ne sont ni dans Bellori ni dans Félibien sont douteux; les faits qui les contredisent peuvent être réputés faux.

Parmi les témoins qui ont pu voir Poussin, il faut consulter encore : Gianbattista Passeri, peintre romain (1610-1679), utile collectionneur d'anecdotes, dont les *Vite de' Pittori, Scultori...* n'ont été imprimées qu'en 1772, un siècle après avoir été écrites; c'est Passeri qui rapporte la mésaventure de Poussin blessé à la main droite par des soldats pontificaux ennemis des Français, et adoptant dès lors le costume romain pour se garantir; — Bonaventure d'Argonne, qui dit avoir rencontré Poussin à Rome, et rapporte de lui, au tome II de ses *Meslanges d'histoire*, un mot peut-être authentique, et précieux à recueillir; — la correspondance manuscrite de l'abbé Nicaise (à la Bibliothèque nationale) qui contient quelques renseignements sur la mort de Poussin et l'inventaire de ses collections. Ajoutons six pièces authentiques (que l'on trouvera dans les *Archives de l'Art français* et dans le livre récent de M. Advielle : *Recherches sur Nicolas Poussin*), précisant quelques dates, fournissant l'état des biens de Poussin, attestant que la mère du « plus savant des peintres » était une paysanne incapable de signer son nom...

Cliché Hanfstaengl.

BACCHUS ET MIDAS.
(Pinacothèque de Munich)

Ainsi nous sommes plus richement informés sur Nicolas Poussin que sur la plupart des autres vieux maîtres.

Cependant il ne nous est pas resté une ligne qu'il ait écrite avant quarante-cinq ans, et les témoins dont nous avons la déposition l'ont connu seulement quinquagénaire. « Ses cheveux noirs commençaient à blanchir lorsque nous étions à Rome », rapporte Félibien. C'est pourquoi sans doute on ne se représente guère Poussin jeune ; l'image fixée dans notre esprit est celle d'un homme à son automne, déjà assuré dans sa voie, d'une fécondité réglée et sereine.

III

Années d'apprentissage.

Il était originaire du Vexin normand, étant né dans une simple chaumière du hameau de Villers, à une lieue du Grand Andely. Son lieu natal retient encore le nom de « Clos Poussin ». C'est un dos de colline où l'on monte par une allée de grands peupliers et d'où la vue s'étale sur un large paysage ; la chaumière n'a pas laissé de vestiges, et seul un vieux poirier noueux marque la place du jardin.

C'est du côté maternel que Poussin tient à la terre normande. Sa mère, Marie Delaisement, avait le clos de Villers dans ses biens de famille. Elle était originaire, à ce qu'il semble, de la petite ville de Vernon, située à cinq lieues de là, et s'y était mariée, une première fois, à Claude Lemoine, procureur. Elle en avait eu, vers 1582,

une fille, Marguerite, et elle était veuve en 1590, lorsque Vernon, où elle habitait, ouvrit ses portes aux troupes victorieuses d'Henri de Navarre. Un des soldats de l'armée occupante, Jean Poussin, du régiment de Tavannes, fatigué de trente ans de guerre, où il n'avait pas amassé de biens, se trouva vers le même temps mûr pour la retraite. Ce Jean Poussin était noble homme, comme on disait; son pays était le Soissonnais ; mais, n'y possédant rien, il n'avait pas de raison pour y retourner. Il s'établit donc à Vernon, pour y vivre de sa maigre pension d'ancien soldat. Bien qu'il eût passé la cinquantaine, il jugea bon de se marier : il épousa la veuve du procureur Lemoine ; en joignant à sa pension le petit revenu de la dame, il pouvait espérer de subsister à la campagne. En effet, aussitôt après le mariage (1592), tous deux s'en vinrent, avec la fille du premier lit, demeurer à Villers, dans l'humble maison au toit de chaume. Là même, de cette union de gens mûrs, pauvres et retirés, est né le méditatif Nicolas Poussin. La date de sa naissance n'est pas certaine ; on est d'accord sur le mois et le quantième : 15 juin ; mais on hésite entre les années 1593 et 1594. Cette dernière, qui a pour elle l'autorité de Bellori et de Félibien, reste la plus vraisemblable. Il n'y a point trace, dans les lettres de Nicolas Poussin, d'aucune obligation qu'il aurait eue à ses parents. Jamais, dans la suite, il ne marqua de regret de s'être éloigné d'eux ; transplanté volontairement à Rome, il perdit tout désir de retour, on dirait même tout souvenir. Cependant il était trop conservateur des traditions

Cliché Hanfstaengl.

JUPITER NOURRI PAR LA CHEVRE AMALTHÉE.

(Musée de Berlin.)

pour songer à léguer son épargne à d'autres qu'à ceux qui lui tenaient par le sang ; il se ressouvint donc, septuagénaire, des petits-enfants de sa demi-sœur, Marguerite Lemoine, quoiqu'il eût rompu dès longtemps tout lien d'affection avec ces « gens grossiers et ignorants ».

On ne sait pas où il reçut la première instruction. On a constaté que le collège des Andelys ne fut fondé que plus tard. Cependant Poussin acquit un savoir qui dépasse de beaucoup le niveau des jeunes villageois de son temps. Très différent du petit Claude Gellée, qui vers les mêmes années vaguait dans sa campagne lorraine, naïf et un peu balourd, ne sachant pas lire, et s'imprégnant de la seule nature, Nicolas Poussin fut certainement un adolescent studieux. Il garda toute sa vie un goût dominant pour la lecture. C'est ainsi que la sagesse stoïcienne a filtré des sources antiques en lui comme goutte à goutte. Il pense naturellement comme un ancien.

Mais, ce qui l'emporta sur ses autres goûts, ce fut son ardeur à dessiner. Poussin est-il vraiment « né peintre » ? On ne peut répondre avec certitude à cette question directe ; nous n'avons de lui aucune esquisse de jeunesse, qui nous le laisse voir réduit à ses dons innés d'œil ou de main ; et comment isoler ceux-ci à l'analyse ? Son tempérament ne se montre que déjà discipliné par la science. Cependant, sans une vocation très nette, eût-il pu surmonter les peines de l'apprentissage ? Pauvre, sans maître et sans modèles, rien ne le poussait vers la peinture, sinon l'aiguillon intérieur.

Toutefois une circonstance lui vint en aide. Ce fut le séjour dans son pays, en 1610-1612, du peintre Quentin Varin. Celui-ci était chargé de peindre trois tableaux qui se peuvent voir encore dans l'église Notre-Dame du Grand Andely. Nicolas Poussin, âgé de seize ou dix-sept ans, lui montra ses dessins, et reçut de lui des leçons. Il est donc à propos de dire brièvement ce qu'était ce Quentin Varin, qui fut le premier maître de Poussin.

Né à Beauvais aux environs de 1575, il voyageait par toute la France en quête de travaux, suivant la pratique des artistes du temps; on le trouve en apprentissage à Avignon, en 1597, et le musée de cette ville garde un de ses tableaux daté de 1600. Mais c'était plutôt un peintre du Nord : son port d'attache était Amiens; il s'y établit et s'y maria. Comme sa vie était vagabonde, son art était composite. Nous en pouvons juger par deux tableaux de lui conservés à Paris : la *Présentation au Temple*, datée de 1624, qui se trouve dans une chapelle de Saint-Germain-des-Prés, ordinairement fermée au public, et *Saint Charles Borromée distribuant des aumônes* (1627), qui se peut voir dans une chapelle de Saint-Étienne-du-Mont, à la hauteur du jubé, à droite. Ce *Saint Charles Borromée* n'est pas une très mauvaise peinture; le rouge de la barette cardinalice s'enlevant sur un fond gris bleu délicat est d'un coloriste; mais la composition chavire toute à droite; un petit mendiant nu qui s'est couché sur le dos pour recevoir l'aumône (pourquoi ?) fait le raccourci le plus fou qui se puisse voir. Rien de moins « poussi-

Cliché Hanfstaengl.

L'INSPIRATION D'ANACREON.
(Galerie de Dulwich.)

nesque » certes, que ce capricieux tableau. Quentin Varin vint à Paris en 1616, accompagné du jeune Poussin; l'année suivante, il fut chargé par la reine mère d'un travail au Petit Luxembourg ; en 1623, il obtint le titre de peintre ordinaire, et il est mort en 1627.

Nicolas Poussin passa de ses mains entre celles de Ferdinand Van Elle, de Malines, peintre de portraits; puis d'un autre peintre encore, que Bellori et Félibien n'ont pas nommé.

Un gentilhomme poitevin, venu à Paris « faire sa cour », s'intéressa fort au jeune peintre ; il le présenta au mathématicien Courtois, pensionné par le roi et logé au Louvre. Ce mathématicien, par aventure, possédait une belle collection des gravures de Marc-Antoine, d'après Raphaël et Jules Romain. Poussin fut admis à les contempler. Il en éprouva cette secousse que donne la coïncidence soudaine et parfaite entre ce que l'esprit a conçu et ce que les yeux reconnaissent. Le Raphaël de l'*Incendie du Bourg* et de l'*Ecole d'Athènes* s'offrait à lui, avec cette souveraine aisance de « compositeur dans l'espace » où l'on a justement fait consister sa maîtrise propre. L'estampe de Raimondi, bien qu'infidèle, retenait cet élément de beauté, et, l'isolant des effets du coloris, le recommandait d'autant plus à la méditation du jeune Poussin. Dès lors, celui-ci ne rêve que de s'en aller travailler en Italie, à portée de Raphaël, parmi les restes de l'antiquité.

Quels obstacles, avant d'en arriver là, il lui fallut sur-

monter, étant pauvre et seul ! Le gentilhomme poitevin son protecteur l'emmena dans ses terres, pour y décorer son château. Mais la mère du gentilhomme, « qui n'avait nulle inclination pour les tableaux, dit Félibien, et qui regardait dans sa maison un peintre comme un domestique inutile », assujettit Poussin à des offices serviles qui l'empêchaient d'étudier. Il rompit donc le contrat, et s'en revint. Pour payer sa subsistance, il lui fallut, à chaque étape, fournir quelque travail de son métier. Il peignit des Bacchanales, au château de Cheverny, et deux tableaux de sainteté pour l'église des Capucins de Blois, ouvrages si peu considérés d'abord, qu'on n'a pas pris soin de les conserver. L'acharnement au travail, les privations et les mécomptes le rendirent malade. Il dut retourner aux Andelys, demander asile à la chaumière paternelle. Il mit un an à se rétablir.

En attendant qu'il pût passer les monts, il avait encore des études à faire, pour donner à son art un support technique solide ; il se mit avec zèle, avec méthode, à l'optique, à la perspective et à l'anatomie. Il disséqua dans un hôpital, sous la conduite d'un chirurgien. Cependant l'Italie l'attirait trop fortement. Rappelez-vous que vers ce même temps, Claude Lorrain acceptait l'indigence, puis la domesticité, pour pouvoir vivre à Rome. En 1620, Poussin fit un premier effort pour gagner Rome lui aussi, mais un accident, qui fut sans doute le manque de ressources, le contraignit de retourner, ayant poussé seulement jusqu'à Florence. A Lyon, il tomba

malade et souffrit cruellement de sa misère ; il lui fallut emprunter quelque argent à un marchand : il se libéra par des tableaux. Puis il reprit sa vie errante ; on croit trouver sa trace à Dijon. En 1623, revenu à Paris, il obtint des Jésuites la commande, pour une fête, de six panneaux à la détrempe, qu'il lui fallut exécuter en six jours. Au mois de juin 1623, il est logé au collège de Laon ; il y rencontre un autre artiste auquel il s'attache d'amitié, Philippe de Champaigne, de neuf ans plus jeune, venu de Bruxelles pour gagner aussi l'Italie et arrêté en chemin. Tous deux sont employés à de menus travaux par un certain Duchesne, qui a commission de décorer le palais du Luxembourg pour Marie de Médicis. Poussin a trente ans : l'âge où Raphaël a déjà peint les *Chambres* ; il est encore obscur, incertain du lendemain. Cependant il est sans impatience, et il travaille.

Un Italien qui faisait alors les délices de Paris, Giovanni-Battista Marino, « le cavalier Marin », remarqua cet artiste si amoureux de l'Italie sans la connaître. Il le prit en amitié, au point de lui donner une chambre dans sa maison. Poussin reçut de son hôte quelques leçons d'italien et l'initiation au charme des fables antiques. Marino publia cette année même (1623) son grand poème d'*Adonis* (*l'Adone*), dédié à Marie de Médicis, poème excessivement fleuri, fade et vide. Au rapport de Bellori, Poussin l'illustra de dessins, qui ont passé dans la bibliothèque du palais Massimi, à Rome ; on n'en a rien retrouvé. Que le « cavalier Marin » ait été pour le sincère

Poussin un patron et un guide à ses premiers pas, c'est une amusante rencontre ; elle nous remet en mémoire de quel art décrépit et fardé s'est dégagée, tout d'un coup, la simplicité d'un Poussin, d'un Corneille.

Le pape Urbain VIII, Maffeo Barberini, commençait son long pontificat (de vingt et un ans) ; c'était un lettré ; pour se mettre bien en cour, Marino, « prince de l'*Accademia di Umoristi* », regagna Rome. Il y emmena son ami. Au printemps de 1624, enfin, Poussin parvint à la ville de ses désirs. Avant de se mettre en route, il lui avait fallu s'acquitter d'une commande qui montre que son nom commençait justement à percer. Il s'agissait d'un « May », ou tableau votif consacré par l'évêque de Paris dans Notre-Dame, pour le mois de Marie. Le tableau commandé à Poussin par l'archevêque François de Gondi, était un *Trépas de la Vierge*. Il a disparu de Notre-Dame pendant la Révolution ; Mlle Denio pense l'avoir retrouvé dans une collection privée à Berlin... Au demeurant, il ne nous reste de la main de Poussin, ni une peinture, ni même un dessin que l'on puisse affirmer antérieur à son installation à Rome. C'est en 1624, passé sa trentième année, et lorsqu'il a respiré déjà l'air italien, que commence pour nous sa carrière d'artiste.

IV

Établissement a Rome.

D'abord il semble que la solitude et la peine l'aient suivi à Rome. Son patron, le « cavalier Marin » s'est retiré à Naples, sa ville natale, et il y meurt dès l'année suivante. A vrai dire, le rôle de celui-ci est joué, en ce qui touche Poussin : il lui a fait surmonter l'obstacle de sa pauvreté, il l'a transporté au bord des sources désirées. Il l'a aussi recommandé au cardinal Francesco Barberini, neveu d'Urbain VIII, avec cet éloge : « *Vedrete un giovane che a una furia di diavolo.* » Par malheur, ce protecteur désigné commence par faire défaut, étant, dès 1624, envoyé comme légat à Paris, puis, l'année suivante, à Madrid. Ainsi, les deux premières années de Poussin à Rome sont dénuées d'appui, et fort dures. Il racontera plus tard à Félibien qu'il a dû vendre deux grands tableaux de bataille, pour sept écus chacun, et une figure de Prophète pour huit francs.

Cependant il se sent riche de tant de trésors d'art que contient Rome, qu'il peut tourner en aliments pour son art propre. Il loge dans un coin écarté de la ville glorieuse, en compagnie de deux étudiants de son âge, deux sculpteurs : le Flamand François du Quesnoy, et le Bolonais Alessandro Algardi. Il se lie bientôt avec un troisième artiste, Jacques Stella, d'origine mi-flamande mi-lyonnaise, arrivé à Rome un an plus tôt. Avec ces trois

compagnons, mais plus souvent seul, Poussin se met à explorer la ville, patiemment, sans bruit, plus soucieux des morts que des vivants.

Rome est alors, et depuis deux siècles, une vraie Cosmopolis. Les hommes d'étude y affluent de toute l'Europe, pour fureter dans les bibliothèques, guetter les fouilles d'antiquités, dessiner les monuments ou faire imprimer leurs œuvres dans ces belles typographies pontificales qui donnent aux livres un aspect solennel. Pour ne parler que des Français, Gabriel Naudé, Maynard, Conrart, Saint-Amant, y demeurent ou y passent.

Pour les peintres spécialement, Rome est la grande institutrice, mais aussi, en 1620, la grande corruptrice. Elle attire les apprentis du monde entier, et les dénationalise. Le plus notable des peintres français d'alors, Simon Vouet, est établi à Rome, et ses confrères italiens l'ont élu *prince de l'Académie de Saint-Luc* en 1624, l'année précisément où Poussin arrive de France. Celui-ci vient ingénument s'installer pour travailler au milieu de cette Babel. La concurrence y rend l'ingénuité impossible; on s'efforce vers le grandiose pour éteindre ses rivaux; il ne reste plus un chercheur sincère, plus un observateur. Deux écoles, opposées l'une à l'autre, continuent la tradition de deux artistes d'une belle sève, morts tous deux depuis quinze ans : Annibal Carrache et Michel-Ange de Caravage. L' « Académie » des Carraches maintient le poncif noble; le Guide, le Dominiquin, l'Albane, Lanfranc, en sont sortis; Pierre de Cortone s'y

Cliché Hanfstaengl.

LA NOURRITURE DE JUPITER.

(Galerie de Dulwich.)

rattache; copieux improvisateurs de mythologies pour plafonds et de tableaux de sainteté sans piété. Le Caravage s'est mis en tête d'interrompre cet affadissement des arrière-continuateurs de Raphaël par une brusque poussée vers le réalisme. Mais le « réalisme » du Caravage n'est qu'un romantisme; lui aussi déforme le réel par un parti pris inverse de brutalité facile. C'est un beau peintre et un mauvais maître. Au total, ce qui manque chez les uns et les autres, c'est la candeur; l'art ne vient plus de ce qui est intime et involontaire dans l'homme.

Comment Poussin, ayant vécu quarante ans parmi ces exemples malsains, s'est-il gardé de la contagion? C'est ici, je crois, la question la plus intéressante qui se pose à ses historiens. S'il est possible d'y répondre précisément, non seulement on appréciera mieux Poussin, mais on sera désabusé peut-être du préjugé qui veut que les artistes soient voués aux tares de l'imitation, de l'artifice, de l'indigence intérieure, s'ils ont eu la malchance de naître un siècle trop tard.

A la décadence italienne, bien qu'enveloppée de prestiges, Poussin a résisté. Le Caravage, d'abord, lui fit horreur, non par sa recherche du mélodrame qui nous agace à présent, mais par la réalité crue de ses figures. Il lui parut qu'« il était venu au monde pour détruire la peinture ». Quant aux élèves des Carraches, il admettait leurs principes, leurs visées, et leur culte de Raphaël, mais il se méfiait de leur facilité, de leur emphase. La *vaghezza* des figures du Guide lui semblait une flat-

terie de la fausse sensibilité à la mode. Tous les jeunes peintres eurent beau installer leurs chevalets à San Gregorio, sur le Célius, devant le *Martyre de Saint-André* de ce virtuose envié, le solide Poussin n'en fut pas ébranlé.

Quelle vertu ou quel amour plus fort l'a préservé?... Ses lettres et Félibien nous l'apprennent. Il eut trois dons singuliers, par lesquels il a seul pu se garder intact au milieu de ces académistes et de ces *fa-presto* : 1° son honnêteté foncière ; 2° sa curiosité de l'antiquité vraie ; 3° sa capacité d'être ému naïvement par la nature muette.

1. — D'abord notons que son opposition est de moralité plutôt que de goût ; il trouve à mépriser chez les improvisateurs à conscience mince qui sont, vers 1630, les maîtres de l'art italien. Pour cet homme du Nord, de peu de verve, lent et soigneux dans ses tâches, les gigantesques figures soufflées et les draperies véhémentes dont un Lanfranc couvre une coupole en quelques semaines sont moins puissantes que malhonnêtes. La maîtrise véritable lui semble ne pouvoir s'acquérir qu'à de plus rudes conditions. Un seul des Bolonais s'impose à son estime : Domenico Zampieri, « le Dominiquin ». Lui seul faisait effort ; ses camarades l'avaient surnommé « le bœuf de labour ». Son scrupule dans le travail dut faire impression sur Poussin ; ses tribulations durent l'attacher. L'ayant pu voir encore cinq ans dans l'entourage des Barberini (Zampieri quitte Rome pour Naples en 1630), il a certainement retenu beaucoup de lui. La maxime chère à Poussin que « l'artiste doit opérer pour lui seul et

Cliché Hanfstaengl.

NYMPHE PORTÉE PAR UN SATYRE.
(Musée de Cassel.)

pour l'art » est du Dominiquin; c'est le Dominiquin qui disait à ses élèves « qu'il ne doit sortir de la main d'un peintre aucune ligne qu'elle n'ait été formée auparavant dans son esprit ». D'aucun autre Italien vivant Poussin ne daigna rien apprendre.

2. — C'est en se reportant « aux grands hommes de l'antiquité » que Poussin s'est rendu compte que l'art de son temps était diminué, comme les caractères. Il s'est donc prescrit de remonter, autant que possible, aux plus anciens originaux. Sans doute il n'a pas connu la pure antiquité; il a égaré souvent sa vénération sur des œuvres de basse époque, froides et maniérées; mais certainement il eût couru aux modèles authentiques, si on les lui eût signalés. Car il avait, à un degré rare pour son siècle, la curiosité de la documentation exacte. Il voulait, non pas imaginer l'histoire à sa fantaisie, mais vraiment la restituer. Cette attitude de chercheur, qu'observe Poussin à l'égard des faits qu'il veut retracer, est une de ses belles singularités; par là il est un homme de la première renaissance, un émule de Vinci. Ainsi, en 1638, on découvre à Palestrina la mosaïque fameuse où sont représentées des cérémonies égyptiennes; Poussin la vient voir, en dessine tous les détails, et désormais il ne peindra aucune scène qui se passe en Égypte sans se référer à ce document qu'il croit sûr. Ce même scrupule de véracité historique, vers le même temps, solidifie aussi la tragédie de Corneille et la dégage du romanesque. Ne nous hâtons pas de rire de Poussin dessinant pour un de ses tableaux

un « triclinie lunaire » aussi exactement que pour un traité d'archéologie, ni de Corneille produisant les textes de Tite-Live ou de Surius. Là est le secret de nos classiques : ils ont peur d'inventer, peur de mentir; ces poètes se donnent une discipline de savants.

Cependant Poussin demande encore à l'antiquité le canon de la beauté absolue. C'est ici que sa superstition l'égare. Il s'applique à mesurer l'*Antinoüs* et les autres statues grecques réputées, afin de s'en faire un répertoire des proportions justes, destiné à corriger les écarts de la nature. Il copie la gracieuse fresque découverte sur l'Esquilin, vingt ans auparavant, les *Noces Aldobrandines*... Reconnaissons ici le zèle du bon antiquaire, qui, méprisant les modèles en vogue, s'est fait le copiste d'un Grec sans nom, mais authentique. Peut-être s'abuse-t-il en collectionnant ainsi, pêle-mêle, les reliques du passé ; mais il ne se trompe pas en poursuivant une idée de perfection, même illusoire, au prix de mille peines. Le labeur, à lui seul, assainit l'art. Non content de dessiner et de peindre tant que le soleil reste sur l'horizon, Poussin dessine encore et lit une partie de la nuit (voyez sur son portrait ses paupières rougies de liseur nocturne). Il a des amis précieux qui sont ses pourvoyeurs de documents ; le chevalier Cassiano del Pozzo l'admet dans son splendide cabinet d'antiques et de médailles, puis lui ouvre la bibliothèque Barberine; le voilà en présence de Vitruve, de Léon-Baptiste Alberti, des ouvrages encore inédits de Vinci. Il déchiffre de près le *Trattato della Pittura* il se charge

LE SACREMENT DE L'EXTRÊME-ONCTION (peint en 1644, pour M. de Chantelou).
(Collection de lord Ellesmere, Bridgewater House, Londres.)

même de dessiner en marge, pour le cardinal Barberini, certaines figures utiles aux démonstrations. Quand, après une de ces veilles laborieuses en la compagnie des restes antiques, ou des écrits de maîtres, il se retrouvait en présence des œuvres faciles, sans dessous, qui plaisaient aux mondains, il les jugeait de trop haut pour en être perverti.

3. — Cependant rien ne le sauve mieux des Italiens gâtés de son temps que l'Italie elle-même. Il en a aimé la terre mêlée de cendre, le Tibre fiévreux, les horizons dépouillés. « Un jour que nous visitions ensemble des ruines dans Rome, raconte Bellori, et que là se trouvait aussi un étranger très curieux de rapporter dans son pays quelque antiquité rare, Poussin lui dit : « Je vous veux donner la plus belle antiquité que vous sachiez désirer », et se penchant, il ramassa parmi l'herbe un peu de terre, avec des débris de chaux, des miettes de porphyre, de la poussière de marbre : « Tenez, reprit-il, rapportez ceci dans votre musée et dites : voici l'ancienne Rome ». On montra longtemps, près du ponte Molle, le site où Poussin venait s'asseoir et provoquer l'inspiration ; Paul Flandrin en a fait un tableau. Ceux d'entre nous qui se sont promenés aux mêmes lieux reconnaissent dans les compositions du maître (par exemple dans le *Saint Mathieu et l'Ange* du musée de Berlin et dans le *Diogène* du Louvre) certains aspects des berges du Tibre près d'Ostie, certains sites d'Albano, de Tivoli, de Frascati. Mieux que les Romains eux-mêmes, Poussin a senti l'auguste mélancolie du désert romain. C'est que l'Italie est un pays où l'on se

retrouve, un pays qui, plus encore qu'aux sens, parle aux intelligences, c'est-à-dire à ce qui est en nous le plus général. Puis à ses paysages se mêle l'histoire : les vestiges en sont partout visibles. C'est une ligne d'aqueduc finissant sur le vide, une catacombe s'ouvrant parmi les vignes, un rempart croulant sous des pins que le vent fait bruire. Délaissés et d'autant plus grands, ces restes silencieux attendent le visiteur, tel que Poussin, assez fort pour porter le poids de la solitude. Ici nous touchons l'originalité propre et naturelle de l'artiste. On peut trouver ses figurations historiques vieillies, et elles étaient déjà vieilles quand il les a mises sur la toile ; mais ses paysages ! N'est-il pas visible qu'ils ont été faits pour se plaire à soi-même, créés dans la joie et sans maître ? Là, il n'est plus d'autorité qui s'interpose entre Poussin et les actuelles puissances de la terre, des eaux, de l'espace. Il remplit son ouvrage de sa personnalité énergique ; le maniérisme, qui ne s'insinue que dans les vides de la personnalité, où pourrait-il dès lors se prendre ?

C'est de la sorte que Poussin, probe ouvrier, exact antiquaire, contemplateur ému, a pu vivre trente-neuf ans dans la Rome « jésuite » d'Urbain VIII, d'Innocent X et d'Alexandre VII, au contact des plus fieffés charlatans de l'art italien, sans y perdre sa naïveté sérieuse.

Maintenant que nous avons saisi par où son art tient à son caractère d'homme, l'intérêt principal de sa biographie est épuisé. Le reste pourrait se résumer d'un mot : il a travaillé.

LE TESTAMENT D'EUDAMIDAS, d'après Lucien (*Toxaris*, 22).
(Collection Moltke, à Copenhague.)

Ses lettres ingénues nous ouvrent comme des fenêtres sur son atelier. Jamais de flânerie, jamais d'interruptions, que celles dont la maladie est cause. Car souvent il souffre de la vessie, de l'estomac, de la tête, comme un damné, à ce qu'il raconte. Dans une de ces mauvaises passes, il est assisté par un compatriote, Jacques Dughet, Parisien fixé à Rome comme cuisinier chez un sénateur. Ce Dughet mari d'une Romaine, est père de cinq enfants, trois garçons et deux filles; Poussin, attaché par les bons soins qu'il a reçus, demande en mariage l'aînée, Anna Maria, de dix-neuf ans plus jeune que lui (il est âgé alors de trente-six ans); le mariage est célébré le 9 août 1630.

Anna Maria Dughet fut une bonne femme; elle partageait les goûts de son mari pour une vie retirée, et elle le soigna doucement dans ses maladies. Le ménage n'eut point d'enfants, mais fut heureux. D'abord, avec la petite dot de quinze cents livres que sa femme lui apportait, Poussin acheta une maisonnette sur le Pincio, pour y travailler au calme. Il ne lui en fallait pas davantage. Il n'eut jamais de valet, à ce que raconte Félibien, « tant il aimait le repos et craignait l'embarras des domestiques ». Il craignait aussi le changement; après la petite maison du Pincio, on ne lui connaît qu'un autre domicile, dans la *Via Paolina* (aujourd'hui *Babuino*, 79), proche de la place d'Espagne; il n'en a pas bougé pendant vingt-huit ans, de 1637 à sa mort, sauf les deux années de séjour en France. Dans cette maison il eut, à partir de 1630, dix années fécondes.

Il subsiste environ quarante tableaux qu'on peut attribuer à cette période, quoique la chronologie soit flottante par suite de l'habitude qu'a Poussin de ne point dater ses ouvrages. Le cardinal Francesco Barberini est revenu à Rome dès 1626 ; il lui commande des peintures d'histoire, soit pour lui-même, soit pour en faire des cadeaux ; telles la *Mort de Germanicus* (d'après Tacite), et la *Destruction de Jérusalem par Titus* (d'après Josèphe). Par le cardinal et par son bon ami del Pozzo, Poussin obtient une commande plus flatteuse encore, celle d'un tableau qui doit, traduit en mosaïque, orner une des chapelles de Saint-Pierre de Rome : le *Martyre de saint Érasme* ; ce morceau de concours, signé pour plus de solennité : *Nicolaus Pusin fecit*, se peut voir dans la pinacothèque du Vatican : avouons que le charme poussinesque n'y est point. D'autres ouvrages sont demandés par des amateurs dont le nombre et la qualité vont grandissant. Pour del Pozzo, il peint une série de compositions symboliques : les *Sept Sacrements*, aussitôt fameuse. Puis, sa renommée ayant repassé les Alpes, Richelieu lui demande un *Triomphe de Galathée* (aujourd'hui à Saint-Pétersbourg), et la duchesse d'Aiguillon, nièce de Richelieu, un *Enlèvement des Sabines* (au Louvre). Enfin, en 1639 commencent les relations avec M. de Chantelou, qui va l'envelopper de sa protection tendre, généreuse et jalouse. Petit-cousin et conseiller écouté de François Sublet de Noyers, baron de Dangu, ministre et secrétaire d'État à la guerre, surintendant des bâtiments,

Cliché Hanfstaengl.

BACCHANALE.

(National Gallery, Londres.)

qui est lui-même un auxiliaire important de Richelieu, M. de Chantelou est à l'affût des artistes qui sortent du rang; c'est à la fois son office public et sa passion particulière. Il a donc entendu glorifier Poussin. Il lui demande pour lui-même un tableau : la *Récolte de la Manne* (aujourd'hui au Louvre): en même temps, il le presse de revenir en France, où l'attendent les plus grands honneurs. On veut recommencer avec lui ce qu'on a fait, en 1627, avec Simon Vouet, rappelé en France dès qu'il se fut illustré à Rome. Et maintenant, à Paris, le renom de Vouet commence à pâlir.

Cependant Poussin répugne à quitter Rome. « Après avoir demeuré l'espace de quinze ans entiers en ce pays-ci, assez heureusement, mêmement m'y étant marié, en espérance d'y mourir, j'avais conclu en moi-même de suivre le dire italien : *Chi sta bene non si muove.* » M. de Noyers insiste, le qualifie d' « homme rare et vertueux », l'assure qu'il ne sera engagé que pour cinq ans, lui garantit « mille écus pour le voyage et mille écus de gages pour chacun an; un logement commode honnêtement meublé »; lui promet qu'on ne le fera peindre « ni en plafond ni en voûte ». En retour, une seule condition est imposée; on lui achète tout son travail : « Vous ne peindrez pour personne que par ma permission; car je vous fais venir pour le roi et non pour les particuliers... Après cela, venez gaiement! » Enfin une autre lettre signée du roi, à son « cher et bien amé le sieur Poussin », est un ordre : « Notre intention est

que, la présente reçue, vous ayez à vous disposer à venir par deçà... » A présent il ne reste plus qu'à obéir. Mais Poussin retarde tant qu'il peut, en prétextant des commandes à achever et s'excusant, presque deux ans (de février 1639 à décembre 1640). C'est faire « une grande folie, de laisser et abandonner la paix et la douceur de ma petite maison pour des choses imaginaires, lesquelles me succéderont peut-être tout au rebours... Du reste, fasse Dieu, ce qui me doit aveindre m'aveindra. » Vogue donc son esquif à la merci du destin! Le cachet de Poussin, que l'on peut voir attenant encore à ses lettres autographes, exprime cet abandon à la Fortune. Celle-ci y est figurée comme une femme nue, debout, les cheveux épars, tenant des deux mains une petite nef, celle où est embarqué le pauvre artiste, avec cette devise : « *Confidentia* : je me confie. » Poussin se laissa donc faire : il arriva à Paris le 17 décembre 1640.

V

Le premier peintre du Roi.

L'accueil qu'il y trouva fait contraste avec la misère qu'il y avait obscurément endurée vingt ans auparavant. Nous en avons une relation, de la main de Poussin lui-même, dans une lettre à del Pozzo, en italien : « A peine fus-je arrivé que je vis Mgr de Noyers qui m'embrassa cordialement en me témoignant toute la joie qu'il avait

de mon arrivée. Je fus conduit le soir, par son ordre, dans l'appartement qui m'avait été destiné. C'est un petit palais, car il faut l'appeler ainsi. Il est situé au milieu du jardin des Tuileries (c'est ce qu'on appelait le *Pavillon de la Cloche*; il a disparu en 1664, quand Le Nôtre planta les jardins à la française)... J'ai des points de vue de tous côtés, et je crois que c'est un paradis pendant l'été (on était alors en décembre). En entrant dans ce lieu, je trouvai le premier étage rangé et meublé noblement avec toutes les provisions dont on a besoin, même jusqu'à du bois et un tonneau de bon vin vieux de deux ans. » Les présentations suivirent. Au cardinal de Richelieu d'abord, qui embrasse Poussin, et, lui prenant la main, lui témoigne son plaisir de le voir; puis au roi, à Saint-Germain, qui l'accueille devant la cour, affablement, avec ces mots satisfaits : « Voilà Vouet bien attrapé! » De retour dans sa maison, Poussin reçoit une bourse de velours contenant deux mille écus en or. Nonobstant cet accueil magnifique, il n'oublie pas « ses petits intérêts » et sa maison de Rome, où sa femme est restée, et il les recommande à del Pozzo pendant son absence, « laquelle ne sera pas longue, si je le puis ».

Bellori nous a conservé le texte du brevet signé du roi et contre-signé par M. de Noyers, en date du 20 mars 1641, par lequel Sa Majesté, « sur la connaissance particulière qu'elle a du haut degré de l'excellence auquel le *sieur Poussin* est parvenu dans l'art de la peinture..., l'a choisi et retenu pour son *Premier Peintre Ordinaire*, et

en cette qualité lui a donné la direction générale de tous les ouvrages de peinture et d'ornement qu'elle fera ci-après pour l'embellissement de ses maisons royales, voulant que tous ses autres peintres ne puissent faire aucuns ouvrages pour Sa Majesté sans en avoir fait voir les dessins, et reçu sur iceux les avis et conseils dudit *sieur Poussin.* » On fait vivre le « premier peintre ordinaire » « dans un pays de cocagne »; on cherche à le divertir, et en même temps on le surcharge de tâches. Il doit, outre ses ouvrages propres, mener l'équipe d'artistes qui décoreront la galerie du Louvre. C'est une surintendance, comme celle dont Raphaël fut investi par Léon X. Il faut surtout de la diplomatie, à quoi Poussin ne s'entend guère, pour faire marcher ensemble des artistes dont aucun ne veut se subordonner : Le Mercier, l'architecte de la galerie, exaspéré de voir ses plans bouleversés; Fouquières, le paysagiste, qui « prétend que ses paysages sont l'ornement principal dudit lieu, étant le reste seulement des incidents ». La part assumée par Poussin lui-même, dans cette galerie, est une suite de quarante compositions en camaïeu illustrant la fable d'Hercule. Cette grande œuvre, laissée inachevée, et que Colbert voulut faire compléter en 1669, a été détruite de sang-froid, sous Louis XVI, par le comte d'Angiviller, directeur des bâtiments, quand il fit installer à la même place la collection des tableaux du roi. On en peut avoir idée par les gravures que Jean Pesne a faites des unes, et par les dessins des autres, qui se trouvaient

en la possession de Gatteaux, et qu'il a fait graver en 1850. Outre cette grande entreprise du Louvre, Poussin fournit à la chapelle du château de Saint-Germain une *Sainte Cène* (aujourd'hui au Louvre) ; c'est, parmi ses ouvrages officiels, le plus apprécié : « le roi et la reine l'ont loué, écrit-il à del Pozzo, jusqu'à dire que la vue leur en était aussi agréable que celle de leurs enfants ». Poussin travaille encore au palais cardinal ; il travaille dans l'hôtel de M. de Noyers ; — il travaille, au compte de M. de Noyers, pour le noviciat des Jésuites ; — c'est pour ceux-ci qu'il peint le grand *Miracle de saint François-Xavier* (à présent au salon carré), glorieux rappel des pauvres compositions qu'il a jadis brossées en six jours sur le même sujet et pour la même église ; — il travaille pour M. de Chantelou, son patron, qui, outre les tableaux, lui demande des frontispices de livres, des projets de cabinets, d'ornements, de cheminées. Ce n'est point l'abondance des tâches qui déplaît à Poussin : il y a mis tout l'intérêt de sa vie ; mais il supporte mal de perdre son travail à des futilités. Il demande qu'on explique au roi et à M. de Noyers « à quoi il est bon ». Il est agacé qu'on traite comme un jeu ce que lui-même accomplit avec tant de scrupule ; il est désorienté de l'instabilité d'humeur de ses patrons, qui s'engouent d'un projet, puis le lendemain n'y pensent plus. C'est ce qu'il appelle la *furia* française ; sa lenteur de vieux Romain ne peut se mettre à cette allure .. Il songe avec regret à sa petite maison de la Via Paolina, où du moins il est maître de ne point pro-

faner ses pinceaux. Au reste, il se sent un étranger, un exilé dans ce pays du nord où cependant il est né. Ce Normand s'est fait un épiderme italien : il lui faut le soleil. L'influence d'un ciel pâle doit, pense-t-il, attrister ses tableaux. Comment, sous une telle latitude, peindre agréablement le *Baptême de Jésus-Christ* dans le Jourdain? « Hélas! écrit-il à M. de Chantelou, nous sommes ici trop loin du soleil pour y pouvoir rencontrer quelque chose de délectable... » On croirait entendre Ovide, arraché de Rome, et tremblant de froid chez les barbares.

Les barbares, ici, ce sont les mauvais barbouilleurs, ignorants de l'antiquité. « Je vous jure que si je demeurais longtemps dans ce pays, il faudrait que je devinsse un véritable *strapazzone* (bousilleur) comme ceux qui y sont. Les études et les bonnes observations sur l'antiquité n'y sont connues d'aucune manière, et qui a de l'inclination à l'étude et à bien faire doit certainement s'en éloigner. » L'opposition des méthodes se complique ici d'une aigre hostilité entre les personnes. Simon Vouet était « bien attrapé », comme l'avait dit naïvement Louis XIII, de la place envahissante prise par Poussin; quand il vit qu'on ôtait de l'église des Jésuites un de ses ouvrages pour y mettre un tableau du nouveau venu, il en éprouva une amertume assez naturelle. Or, si Poussin était solitaire, Vouet était « le guidon » d'une école nombreuse; ses partisans poussèrent une cabale jusqu'à M. de Noyers. Celui-ci en parut ébranlé et se mit à épiloguer sur les tra-

Cliché Neurdein.

DIOGÈNE JETANT SON ÉCUELLE (peint en 1648 pour M. Lumagne).
(Louvre.)

vaux de son peintre. D'ailleurs, il était déconcerté de le trouver si peu maniable : « Le génie du Poussin, disait-il, veut agir si librement que je ne peux pas seulement lui indiquer ce que celui du Roi désire du sien. » Poussin, avec sa brave netteté, s'en expliqua dans une longue lettre directement adressée au secrétaire d'État, et que Félibien nous a conservée. C'est un vrai mémoire apologétique. Attaqué, calomnié, il s'assure en lui-même : il reconnaît « ses opinions plus solides que celles des autres ».

Il est cependant ulcéré de ces sottises qu'il méprise. Il se venge des blasphémateurs à sa manière, à l'antique, par des allégories pleines de superbe : La *Vérité délivrée par le Temps de la Haine et de l'Envie*; *Hercule terrassant la Folie, l'Ignorance et l'Envie*... S'il n'est pas entamé dans sa certitude d'avoir raison, il s'impatiente de perdre à ces mesquineries le temps qu'il veut donner à l'art. Il obtient à la fin de M. de Noyers le congé de retourner à Rome, sous prétexte de mettre ses affaires en ordre, et avec promesse de revenir. Le voilà échappé. Le 5 novembre 1642, après une absence de deux ans, il rentre dans sa petite maison tranquille. C'en est fait : il ne la quittera plus.

VI

Retour a Rome.

Cependant le « premier peintre du roi » est sorti de pair ; lorsqu'il revient chercher l'ombre et la liberté de

son atelier, il est, malgré lui, un homme important, le plus important des peintres de Rome.

A peine arrivé, il apprend que le cardinal de Richelieu est mort (4 décembre 1642), puis, en avril 1643, que M. de Noyers, quittant le secrétariat d'État, s'est retiré de la cour dans sa terre de Dangu ; puis, en mai, que le roi est mort, laissant l'État dans le trouble et le provisoire d'une longue régence. Ces disparitions successives le délient de ses engagements. Au printemps de 1644, il est décidé à ne plus retourner à Paris, puisqu'il donne commission de vendre les meubles qui sont restés dans sa petite maison des Tuileries : — on en tire 100 écus. — Cette fois l'attache est bien rompue. Et cependant, contradiction naturelle au cœur humain, il lui déplaît d'être remplacé. En juin 1645, apprenant que son pavillon des Tuileries, vacant depuis deux ans et demi, dégarni depuis plus d'un an, est attribué « au sieur Samson Lepage, maréchal des logis du régiment des Gardes Suisses », il pousse des cris indignés. Il lui semble cette fois qu'il tient à la France dont on le sépare ; mais il souffre surtout de l'affront de savoir en sa place un soudard. *Impius hæc miles habebit!* « Je suis au désespoir de voir qu'une injustice semblable ne trouve point d'obstacle. Maintenant que j'avais envie de retourner jouir de la douceur de la patrie, là où finalement chacun désire mourir, je me vois ôter ce qui m'invitait le plus à retourner de par delà. Est-il possible qu'il n'y aye personne qui veuille défendre mon droit, qui se veuille dresser contre l'insolence d'un homme vil, d'un

laquais? Est-il possible qu'il n'y aye personne qui défende mon parti? Les Français ont-il si peu de sentiment pour leurs nourrissons qui honorent par leur vertu leur pays et leur patrie? Veut-on souffrir qu'un homme comme Samson mette dehors de sa maison un vertueux (italianisme, un *virtuoso*, un talent hors pair) connu de toute l'Europe?... » Dans cette lettre impétueuse, il est visible qu'il n'allègue son dessein de retourner en France que pour donner du poids à sa réclamation; du reste, dans la même lettre, il prie Dieu de faire qu'il puisse, avant de mourir, revoir encore M. de Chantelou à Rome. Désormais son installation est faite pour la vie et la mort : il porte le manteau romain, comme on le voit sur son portrait du Louvre ; le français qu'il écrit, perdant le contact, devient suranné ou s'imprègne d'italianismes ; la transplantation est parfaite.

Au reste, le climat latin ne lui est pas plus favorable que celui des bords de la Seine. Il s'en plaint constamment : l'été l'accable ; l'hiver le transit. C'est qu'aussi ce Normand de carrure imposante n'est pas de complexion forte. Il est contraint d'interrompre son travail quelquefois trois mois de suite. Il éprouve une douleur de tête « qui du front lui répond à la nuque : il ne peut tousser ni faire autre effort sans souffrir grande douleur ». Cette affection ira empirant ; dans sa vieillesse, toute congestion, toute attention à son travail le rendra malade. Ses dernières œuvres ont été exigées de son corps dolent par sa dure volonté. Il est resté son maître, mais non sans gémissements.

Ce n'est donc pas le climat romain qu'il aime à Rome ; ce n'est pas davantage la population romaine. Il méprise le gouvernement pontifical, avec son favoritisme et ses intrigues : il referme sa porte sur les turbulences de la rue, sur les bavardages, les tricheries des marchands...

Et avec toutes ces disgrâces, tous ces embarras, il n'est pas de ville où l'on soit plus attaché, par un charme subtil et tenace, dès qu'on l'a « goûtée ». Le bel endroit pour y vieillir ! Les vingt années que Poussin y vécut encore furent, malgré tout, unies et heureuses. Bellori nous fait assister à ses journées si égales et si pleines, cadencées comme la respiration d'un homme sain : « Il se levait fort matin, s'allait promener une ou deux heures, parfois en ville, presque toujours sur le mont Pincio, non loin de sa maison. Il y montait par la courte rampe rafraîchie d'arbres et de fontaines d'où s'ouvre la plus belle vue de Rome. Là, il rencontrait ses amis et devisait avec eux de matières curieuses et doctes. Rentré chez lui, il se mettait aussitôt au travail et peignait jusqu'à midi. Après dîner, il travaillait encore plusieurs heures, et accomplissait plus de choses par son application persévérante que d'autres ne font par leur facilité. Le soir, il s'allait promener encore une fois, de plain-pied, sur la place d'Espagne, parmi la foule d'étrangers qui s'y donnait rendez-vous. Toujours des amis l'accompagnaient et formaient autour de lui une manière d'escorte. C'est là que le pouvaient joindre tous ceux qui souhaitaient de le voir, pour son grand renom, et de lui

marquer leur attachement. Il était abordable à tous ; il écoutait les autres volontiers. Ses discours étaient de grand poids et reçus avec attention. Il parlait souvent sur l'art, et avec tant de netteté que des artistes et d'autres personnes de suffisance venaient écouter de sa bouche les plus beaux secrets de la peinture. Il ne parlait pas en professeur, mais plutôt inspiré par les occasions. Il avait beaucoup lu et observé, et ne touchait dans ses entretiens aucun sujet qu'il n'eût d'abord approfondi. » Un de ces passants de la place d'Espagne dont parle ici Bellori, l'avocat Bonaventure d'Argonne, qui se fit depuis chartreux, a consigné, beaucoup plus tard, l'impression qu'il eut de Poussin vieux : « Je l'ai rencontré parmi les débris de l'ancienne Rome, et quelquefois dans la campagne et sur les bords du Tibre, qui dessinait ce qu'il remarquait le plus à son goût. Je l'ai vu aussi qui rapportait dans son mouchoir des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables qu'il voulait peindre exactement d'après nature... Je lui demandai un jour par quelle voie il était arrivé à ce haut point d'élévation qui lui donnait un rang si considérable entre les plus grands peintres d'Italie, il me répondit modestement : Je n'ai rien négligé. »

VII

Le public de Poussin. sa gloire.

Les commandes arrivaient au vieux maître de toute part. C'est M. Lumagne, banquier à Gênes, qu'il avait connu pendant son séjour à Paris, pour qui il fit, en 1648, le *Diogène* qui est à présent au salon carré; c'est M. Pointel, banquier à Paris, qui, rivalisant avec M. de Chantelou en admiration tendre, sollicitait lui aussi que Poussin lui envoyât son propre portrait fait de sa main, et remplissait sa galerie de ses œuvres, la *Rébecca* et le *Moïse sauvé des eaux* (du Louvre), le *Polyphême* (de Saint-Pétersbourg), etc.; deux gros négociants lyonnais : M. Cerisiers et M. Reynon; M. Passart, maître des comptes; M. Mercier, trésorier à Lyon; M. de Mauroy, intendant des finances... On le voit, c'était dans la finance qu'était la principale clientèle de Poussin; ces gens cossus, installés dans des hôtels neufs où le public était admis à défiler à certains jours, jouissaient d'avoir un « cabinet de peintures » dont on pût être jaloux; les tableaux de chevalet adaptés, comme ceux de Poussin, aux dimensions d'un appartement privé, et qui peuvent se déplacer, se négocier, convenaient à leur fortune mobilière et personnelle. De plus, ces tableaux n'étaient pas des décorations de vain luxe, mais des moyens de culture pour l'esprit, qui s'aiguisait en recherchant les intentions de l'au-

Cliché Hanfstaengl.

SAINT MATHIEU ET L'ANGE (ou les Bords du Tibre).
Musée de Berlin.)

teur. Alors Poussin parlait à l'âme. Il n'était pas seulement admiré, mais encore aimé d'amour, tant il était bien entré dans le tour de sentiment d'une certaine société. On lit dans Félibien qu'une dame, ayant vu la *Rébecca* chez M. Pointel, « en fut si charmée qu'elle offrit au sieur Pointel de lui en donner tout ce qu'il voudrait ; mais il avait tant de passion pour les ouvrages de son ami que, bien loin de les vendre, il n'aurait pas voulu s'en priver seulement pour un jour ».

Il n'était pas jusqu'au facétieux Scarron qui n'eût envie de posséder un Poussin : il se recommanda du mieux qu'il put, par l'envoi de ses œuvres burlesques. C'était se méprendre lourdement : comment le dévot des anciens n'eût-il pas froncé le sourcil à ces irrespectueuses parodies ? « Je voudrais bien, confie Poussin à M. de Chantelou, que ma peinture ne lui plût non plus que me plaît son burlesque. Il prétend me faire rire comme les estropiés comme lui ; mais au contraire j'en devrais pleurer, voyant qu'un nouveau Hérostrate se trouve en notre pays. Je vous dis ceci en confiance, ne désirant pas qu'il le sache. » Le peintre d'abord suppose qu'une « Bacchanale » serait bien assortie au destinataire. Il est loin de compte : Scarron veut un tableau qui réponde à son prénom chrétien de Paul, qui était aussi celui de son père, — car il y a *Paul majeur* et *Paul mineur*, dit le poète. — Poussin se résigne donc à faire pour le joyeux paralytique un *Ravissement de Saint Paul* (aujourd'hui au Louvre), sujet qu'il a déjà traité pour Paul Fréart de Chantelou, également désireux

de glorifier son saint. Celui-ci reste le plus passionné des amateurs du maître, et sa passion se communique ; car, outre ses deux frères, M. de Chantelou l'aîné et M. de Chambray, il entraîne une jeune veuve, Mme de Montmor, qui devient bientôt sa femme, après qu'ils ont ensemble fait travailler Poussin. Chantelou est animé, pour son peintre, d'un désir de possession unique qui le fait souffrir, lorsqu'il songe que del Pozzo détient les *Sept Sacrements*, — il n'a point de cesse que Poussin ne les ait refaits pour son cabinet de la rue Saint-Thomas du Louvre, plus beaux et plus grands, et encore il veut la copie exacte des autres, par surcroît, — ou lorsqu'il voit chez Pointel le suave *Moïse sauvé des eaux*. Alors ce sont des dépits, des chagrins d'amoureux qui se plaint de n'être pas aimé. Le pauvre Poussin en est obsédé.

Si l'on réfléchit sur ces anecdotes, on comprend que ce bel art de Poussin, qui semble sans date, tient à une société particulière, et la reflète. Ces tableaux, aujourd'hui perdus dans la publicité des musées, ont été, dans des cabinets clos comme des cassettes à bijoux, couvés par les yeux de possesseurs épris. Ce sont des œuvres d'*art privé*. Si, maintenant, l'on accepte la distinction esthétique introduite fort justement par M. Lemonnier entre le *genre classique*, dont Poussin est le maître, et le *genre décoratif* que Vouet représente avant Poussin, et qui, après Poussin, sera repris par Le Brun, on croit saisir que ce changement dans le goût correspond à un renouvellement du public. Le Brun a connu Poussin à Rome,

Cliché Hanfstaengl.

POLYPHÈME, OU PAYSAGE SICILIEN (peint en 1649 pour M. Pointel).
(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

l'a contrefait dans ses premiers tableaux, se flatte de le continuer ; mais l'histoire en marchant l'entraîne déjà loin ; son art sans intimité, tout en étalage, exprime « la Cour » ; c'est l'âme de « la Ville » qui animait l'art de Poussin.

Cependant, grâce aux apologies de Le Brun qui guide le goût mondain, Poussin vieux fut prié, par bienséance, de travailler encore pour les puissants du jour. C'est Fouquet, qui se pique de faire dessiner par Poussin les *Termes* de marbre qu'il destine à son jardin (aujourd'hui à Versailles, dans le quinconce du midi et celui du nord) ; puis c'est Colbert, qui lui communique avec déférence les divers projets mis en avant pour la façade du Louvre, et le fait pressentir au sujet d'un patronat que le Roi voudrait qu'il exerçât sur quelques jeunes artistes, que Sa Majesté projette d'entretenir à Rome ; en même temps, il lui demande plusieurs tableaux pour les collections du Roi, qui ne doivent pas être plus dégarnies de Poussin que celles des particuliers. Au reste Louis XIV a confirmé, par brevet du 28 décembre 1655, la pension et le titre de *Peintre ordinaire*, octroyés sous le précédent règne. Les grands suivent l'exemple royal : le duc de Créquy, ambassadeur à Rome, commande lui aussi une *Sainte Famille* (au Louvre) ; le duc de Richelieu fait peindre les *Quatre Saisons*, en quatre tableaux suggérés par la Bible (au Louvre). Les artistes de la cour briguent aussi quelque œuvre du vieux maître : pour Le Brun, il peint *Orphée et Eurydice* (au Louvre) ; pour Le Nôtre, *la Femme adultère*

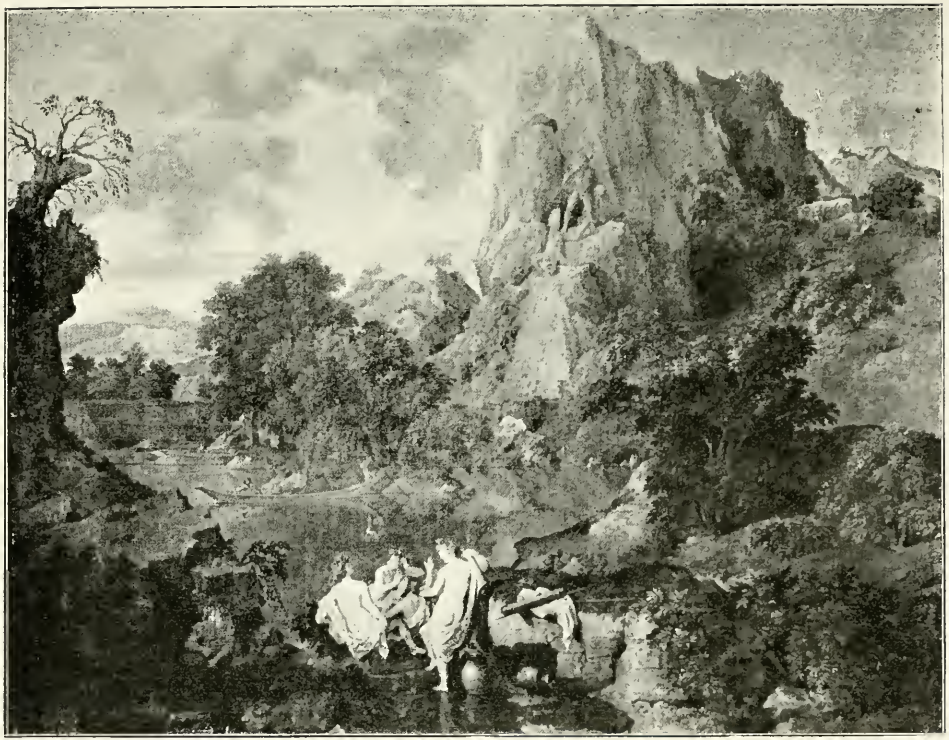
devant le Christ, *Écho et Narcisse* (également au Louvre). Cependant les dernières toiles de Poussin sont pour le fidèle Chantelou (*la Samaritaine et Jésus*), ou pour ses patrons romains : l'*Apollon et Daphné* d'une si riche imagination, et que la mort l'empêcha d'achever, était destiné au cardinal Massimi.

VIII

Dernières années.

Un si constant labeur, avec une clientèle si brillante, eût dû produire une fortune ; mais Poussin demandait pour ses œuvres peu d'argent. En principe, trouvant juste qu'on rémunérât son effort, et non sa réussite, il proportionnait le prix d'un tableau au nombre de figures dont la composition était meublée, chaque figure lui ayant coûté un travail particulier. On peut dire qu'en moyenne une grande composition de Poussin était vendue un millier de francs ; d'après ce que nous en savons, il ne fit point varier les prix, de 1630 à la fin, ne tenant nul compte de sa gloire grandissante, mais seulement de sa peine, qu'il était équitable qu'on lui payât. Aussi, quoi qu'il n'ait jamais fait de dépenses pour lui-même — sauf quelques objets antiques dont son atelier était orné, — il ne laissa pas à ses héritiers de grands biens : environ cinquante mille livres (au témoignage de Félibien).

Il ne faut pas croire davantage que sa gloire extraordi-



Cliché Hainstaengl.

HERCULE VAINQUEUR DE CACUS.
(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

naire ait rompu pour lui les barrières que la société d'alors maintenait entre les grands et les simples gens. Un artiste, fût-il « le fameux Poussin », était en ce temps-là un très petit personnage, au prix d'un homme en place. Sa situation était encore telle qu'il ne pouvait se passer de patrons, et devait reconnaître, en petits services et constantes soumissions, le bienfait d'en être protégé. Poussin est dans la main de M. de Chantelou. Il se charge donc de toutes ses commissions pour Rome. Il lui vient par là beaucoup d'ennuis, car il est obligé d'avoir rapport avec les copistes de métier, « marauds qui montrent les dents comme des chiens enragés ». Il doit acheter des têtes de marbre antiques, ou qui en aient l'air, les marchander longuement et les emballer avec précaution, en prenant des garanties pour le transport, soit par eau, soit par terre. Il doit faire emplette de gants à la frangipane, d'odeurs, de savonnettes, d'essences, de pommades, de cordes de luth, et « trotter chez l'un et chez l'autre ». Dans le cahier de ses lettres autographes sont insérés de petits mémoires, griffonnés minutieusement de son écriture gauche et archaïque, avec le relevé des moindres dépenses qu'il a faites pour son correspondant.

Est-ce là tout l'échange qui se continue entre Poussin, devenu Romain, et le pays où il est né? Ne veut-il y adresser que des marchandises d'art, en recevoir que le prix de ses peines? Non pas. Tout italianisé, de costume, de langue et d'esprit, il reste Français de prédilection et de volonté.

C'est un indice précieux pour l'historien que l'emploi si naturel du « nous », du « nôtre », appliqués aux troupes du roi, aux intérêts de l'État, dans la correspondance privée d'un particulier. Lorsque Poussin apprend la mort de Louis XIII, il ressent cette perte comme sienne : « Je vous assure, monsieur, que dans la commodité de ma petite maison et dans le peu de repos qu'il a plu à Dieu me prolonger, je n'ai pu éviter un certain regret qui m'a percé le cœur jusqu'au vif; en sorte que je me suis trouvé ne pouvoir reposer ni jour ni nuit... » En 1643, il se réjouit « de ce que deux personnages si vertueux comme M. le vicomte de Turenne et M. Gassion » soient faits maréchaux de France. En 1644, il suit de loin le siège de Gravelines, en Flandre, « par notre armée, surnommée *la Dorée*, que plût à Dieu qu'elle fût de fer seulement, et qu'elle emportât heureusement la victoire ! » Toutes les vicissitudes de l'histoire de France, de 1640 à 1665, se répercutent dans son cœur. D'abord ce sont les troubles de la minorité de Louis XIV. « Dieu veuille que le tout se termine... au bien et repos de notre pauvre patrie!.. Jusque-là nous ne pouvons pas rire de bon cœur. » Tout en s'indignant des présentes « brouilleries », le bon Poussin, en vieil homme et en homme sage, se les explique comme la suite inévitable de l'abandon des bonnes mœurs. A quelle profondeur faudrait-il donc aller en extirper le germe ? « Je crains la malignité du siècle : vertu, conscience, religion, sont bannies d'entre les hommes ; il n'y a que le vice, la fourberie et l'intérêt qui règnent ; tout est perdu ; je déses-

Cliché Hanfstaengl.

PAYSAGE HISTORIQUE.
Collection Lichtenstein, à Vienne.)

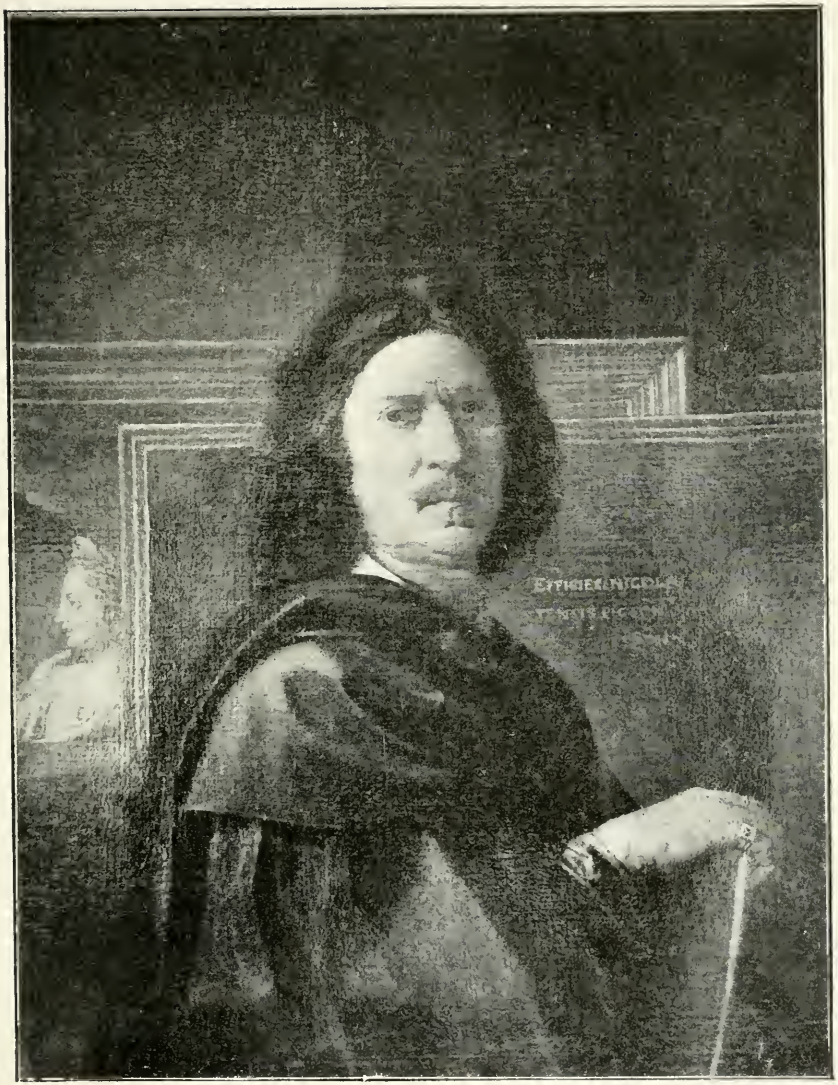
père le bien, tout est rempli de malheur. Les remèdes que l'on applique n'ont point assez de puissance pour ôter le mal : que sert-il de tailler le doigt si le bras est pourri ? » Poussin, comme Corneille, est rempli du préjugé aristocratique contre « le peuple stupide » ; les mouvements des foules n'excitent que son mépris. Et, avec cela, quand il regarde les catastrophes des grands, il se réjouit que sa condition obscure lui permette de se réfugier dans le travail. Il se souvient de l'évasion d'Ulysse hors de l'antre de Polyphème, dans Homère. L'ingénieux héros s'est dissimulé dans la toison d'un bélier. De même, « sauvons-nous, si nous pouvons nous cacher sous la peau de la brebis, et évitons les sanglantes mains du Cyclope enragé et furieux ». Tels sont les sentiments, mêlés et inégaux, mais tous naïfs et généreux, qui travaillent ce grand cœur.

La couleur particulière de ce patriotisme de Poussin nous aide à saisir sa physionomie propre. Il est de ceux qui, suivant le mot de Voiture (dans sa fameuse lettre sur la reprise de Corbie), ont de l'amour « pour la gloire de leur pays ». Mais cet amour est réfléchi, volontaire ; il s'adresse à une idée ; l'État en est l'objet. Il ne s'y mêle pas de sensibilité sourde, attachant le cœur à *la fumée du village natal.* Poussin prie Dieu que la France soit forte ; il s'associe de toute son énergie à ses destins ; mais il se passe d'y vivre, et c'est sans déchirement qu'il accepte de mourir au loin.

Une seule chose l'occupe et jusqu'au bout le soutient :

son labeur. Quelquefois il lui arrive de gémir de ses tâches excessives. Mais la mâle joie de réaliser ce qu'on a conçu, celle aussi de soutenir son renom, de le surpasser peut-être, lui font un stimulant puissant dans son déclin. L'approche de la fin redouble son zèle de produire encore. « L'on dit que le cygne chante plus doucement lorsqu'il est voisin de sa mort ; je tâcherai, à son imitation, de faire mieux que jamais... », et il ajoute, écrivant à Chantelou : « Ce peut être le dernier des miens que je vous vendrai ». Son attachement, en effet, pour cet obligeant ami tourne à la tendresse et à l'épanchement, comme il arrive aux énergiques, alors que leur possession d'eux-mêmes s'amollit par l'âge. Le septuagénaire ressent, ce que l'homme en pleine force eût repoussé comme une dérogation, le besoin de s'appuyer à autrui. « Vous êtes mon refuge », écrit-il d'une main défaillante à M. de Chantelou, dans la dernière lettre qui se soit conservée de lui. Et en effet, s'il veut mourir en repos, il doit confier ses héritiers des Andelys, pauvres gens ignorants et grossiers, à la protection de ce Chantelou qui est « intendant de la maison de Monsieur, frère du roi ». « Je m'assure, sur l'expérience que j'ai de votre bonté, que vous le ferez volontiers, comme vous avez fait de votre pauvre Poussin en l'espace de vingt-cinq ans. »

Cependant ses organes, qui n'avaient jamais été fort souples, lui refusent peu à peu le service. Ses yeux ne sont plus nets ; sa main tremble de plus en plus. En



Cliché Lévy.

PORTRAIT DE POUSSIN PAR LUI-MÊME (peint en 1650, pour M. de Chantelou).

(Louvre.)

août 1660, il se plaint lamentablement : « Je ne passe aucun jour sans douleur... L'excès de la chaleur de la saison présente me bat en ruine ; et partant, j'ai été contraint d'abandonner tout labeur, et de mettre les couleurs et les pinceaux à part. Si je vis cet automne, j'espère les reprendre... » Il vécut encore cinq ans, l'esprit entier, mais abandonné peu à peu de ses forces. L'adieu qu'il leur fait est à la fois poignant et superbe. C'est une agonie de vieux lion. Par moments, il se rend : « Je sais bien que vous n'avez pas grand sujet de vous en satisfaire (de son dernier ouvrage) ; mais après y avoir employé toutes mes forces et ne pouvant plus, au moins considérez la bonne volonté que j'ai toujours eue de vous bien servir. »

Par moments aussi, comme Corneille écrivant cette même année (1658) qu'il *se trouve encore la main qui crayonna l'âme du grand Pompée...*, le vieux Poussin se ranime, à se sentir l'esprit fertile encore : « Si la main me voulait obéir, j'aurais quelque occasion de dire ce que Thémistocle dit en soupirant sur la fin de sa vie, que l'homme finit et s'en va quand il est plus capable ou qu'il est prêt à bien faire. Je ne perds pas courage pour cela ; car cependant que la tête se portera bien, quoique la servante soit débile, elle lui fera toujours observer les meilleures et plus excellentes parties de ce qu'elle fait profession. » Tout Poussin, avec ses principes d'artiste et son caractère d'homme, par où son art est grand, tient dans ces trois lignes.

Cependant il était, dans son petit cercle de famille (la famille Dughet), à la fois choyé comme un enfant et vénéré comme un maître. Sa femme était toujours attentive et douce. De ses trois beaux-frères, celui qui lui plaisait le moins était son élève Gaspardo Dughet, le peintre, qui après sa mort se para de son nom et se fit appeler « le Guaspre Poussin », marquant par là qu'il appréciait l'honneur d'une telle alliance ; mais cet adroit artiste ne suivait pas les maximes de son maître ; il se fiait à sa nature prompte, s'en allait peindre en plein air, son petit bagage sur un âne, et rapportait ses impressions telles quelles, sans mettre à son travail cette intensité de réflexion qui faisait, au gré de Poussin, toute la grandeur de l'art. De plus, c'était un présomptueux, un étourdi, dont les démarches folles et les usurpations de titres obligèrent son beau-frère à recourir à l'indulgence de Colbert. C'est pourquoi, apparemment, Gaspardo Dughet n'est point mentionné dans le testament de Poussin. Les deux autres, Giovanni et Lodovico, y sont portés pour un legs affectueux, ainsi que Giovanna leur sœur, qui avait épousé un Romain, Bastiano Cherabitto, et en avait quatre enfants, à chacun desquels leur grand oncle laisse un souvenir particulier. Giovanni Dughet, le graveur, était le plus proche du cœur de Poussin et l'aimait filialement. Enfin on vit venir de France, un beau jour, pour guetter l'héritage, un certain Mathias Letellier, qui descendait de Marguerite Lemoine, la demi-sœur de Nicolas Poussin. Mais les manières grossières de ce personnage froissèrent le vieil-

lard, prompt à souffrir de tout contact désharmonique ; il déshérita le trop avide campagnard au profit d'un autre Letellier, son frère cadet, qui du moins avait l'avantage de ne s'être pas montré. C'est pour ce Jean Letellier, âgé de seize ans, son légataire universel, que Poussin s'applique à intéresser M. de Chantelou.

Tant que sa femme fut là, l'entourant de sollicitude, il put concentrer ce qui lui restait de vie dans la production de ses ouvrages. Mais quand le mal romain, la fièvre des marais, l'eût enlevée la première, le bon artiste acheva très vite de s'user, simplement à prendre soin de soi-même, tâche ingrate. Le 14 novembre 1663, après avoir laissé M. de Chantelou plus d'un an sans nouvelles, il lui raconte sa peine : « Quand vous en saurez l'occasion, vous ne m'excuserez pas seulement, mais vous aurez compassion de mes misères. Il y a neuf mois que j'ai tenu ma bonne femme au lit, malade d'une *tousse* et d'une fièvre étique, qui, après mille remèdes inutiles, l'ayant consommée jusques aux os, et m'avoir extraordinairement inquiété, est morte, quand j'avais plus besoin de son secours, m'ayant laissé chargé d'années, paralytique, plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans ami, car en cette ville il ne s'en trouve point. Voilà l'état où je me trouve : vous pouvez vous imaginer le demeurant. » Il ajoute, avec un amer sourire : « L'on me prêche la patience, qui est le remède à tous maux ; laquelle je prends, comme une médecine qui ne coûte guère, mais aussi qui ne guérit de rien... Me voyant en cet

état, qui ne peut durer, j'ai voulu me disposer au départ... » En effet, l'entrée dans le repos est déjà commencée pour lui. A M. le Prince qui a désiré obtenir un de ses ouvrages, il fait répondre : « Il est trop tard pour être bien servi. J'ai abandonné les pinceaux, ne pensant plus qu'à me préparer à la mort. J'y touche du corps, c'est fait de moi. » Cependant il a reçu de M. de Chambray l'hommage de son livre *De la Perfection de la Peinture*, où il peut voir déjà sa propre apothéose : il fait encore un effort, le dernier, pour lui répondre. Cette lettre n'est plus de sa main. Elle est moralement belle, par l'impersonnalité sévère avec laquelle le vieux maître se détourne des louanges qu'on lui donne, et par sa netteté obstinée dans l'affirmation des principes. Il a pour cela tiré de sa pensée les dernières lueurs et secoué le refroidissement qui le gagnait. « Il faut à la fin tâcher à se réveiller, dit-il en se gourmandant lui-même. Après un si long silence, il faut se faire entendre, pendant que le pouls nous bat encore un peu... »

Le pouls s'arrêta huit mois plus tard, le 19 novembre 1665, vers midi. Giovanni Dughet, le graveur, en fit part à M. de Chantelou, dans une lettre en italien qui est conservée; il ajoutait que les prêtres qui ont assisté le mourant, « touchés de ses sentiments pieux, lui ont donné un regret inusité et ont pleuré, eux aussi, la fin d'un si illustre génie ». Poussin avait prescrit par son testament qu'on ne dépensât pas, pour ses obsèques, plus de vingt écus romains; mais le bon Dughet, trouvant cette

parcimonie peu convenable au mérite d'un tel homme, prit sur lui de dépenser soixante écus; « de quoi, conclut-il, personne n'a rien à dire ».

La grandeur de la perte fut ressentie. « L'Apelles de notre siècle est mort... » écrivit à l'abbé Nicaise son correspondant romain, et il ajoutait des détails sur les derniers moments, pour répondre à la préoccupation pieuse des admirateurs. Tout ce que Rome possédait d'artistes et d'amateurs fit cortège aux funérailles de Poussin. Il fut enseveli dans l'église de San Lorenzo in Lucina, sa paroisse. On y peut voir aujourd'hui, outre la dalle ancienne qui porte l'épitaphe composée par Bellori, en vers latins plus ingénieux qu'émus, le monument de marbre blanc que fit poser, en 1829, Chateaubriand, ambassadeur de France à Rome : un buste, œuvre de P. Lemoyne; une inscription qui associe le nom de Chateaubriand à celui de Poussin, et un bas-relief reproduisant faiblement les *Bergers d'Arcadie*.

Un inventaire que Giovanni Dughet dressa pour provoquer les offres des collectionneurs, et que l'on a retrouvé, nous fait pénétrer, à la via Paolina, dans l'atelier vide. Il n'y a point d'autres objets que des portefeuilles bourrés de dessins, treize cents environ, dont la plupart de la main de Poussin ; des albums qui contiennent, en estampes, des œuvres de Raphaël et de Jules Romain d'abord (ce sont les fameuses planches qui avaient éclairé la vocation de Poussin jeune), puis de Mantegna, du premier Caravage (Polidoro), de Titien, des Carraches,

d'Albert Durer ; enfin quelques antiques, marbres, bronzes, albâtres. Sur ces formes choisies pour leur beauté, les yeux attentifs de Poussin s'étaient longtemps posés ; c'est à ces choses familières qu'il avait pensé en disant : « Je ne me sens jamais tant excité à prendre de la peine et travailler, comme quand j'ai vu quelque bel objet. »

IX

Caractère de Poussin. Sa philosophie.

Allons au Louvre, devant le portrait que Poussin a peint pour M. de Chantelou, et demandons-lui : Que dites-vous de vous-même? Mais, mise à part la puissance d'affirmation du dessin, moralement fort belle ; consulté uniquement comme document sur un individu, ce portrait donne très peu de chose. Rien d'involontaire, de pris sur le fait. Le mouvement du cou est celui d'un homme qui, assis perpendiculairement, se retourne vers un miroir pour se considérer ; la pose du bras sur le portefeuille fait penser à Moïse appuyé sur les tables de la loi. Nul abandon ; l'homme ne s'est pas livré. C'est bien ce Poussin dont Félibien rappelle qu' « il était extrêmement prudent dans toutes ses actions, retenu et discret dans ses paroles, ne s'ouvrant qu'à ses amis particuliers ». En revanche, Poussin ne connaît pas la grimace du désir de plaire, qui rapetisse tant de figures humaines. Il regarde, et ne fait pas attention s'il est regardé. Il ne publie pas tout ce qu'il est, mais

Cliché Lévy.

LES BERGERS D'ARCADIE, OU LA FÉLICITÉ SUJETTE A LA MORT (peint en 1653, pour Louis XIV).
(Louvre.)

il ne mêle pas à ce qu'il est un grain de fausseté. Il n'ajoute pas de feu à ses yeux, et ce sont des yeux fatigués, aux cils brûlés, qui n'entrent pas dans les choses, seulement les enveloppent de loin, et compensent le peu d'acuité par cet effort d'attention que marque le plissement du front. Certes, Poussin n'affecte pas « l'air énergique », comme certains peintres de fadeurs qui sur leurs portraits se donnent une mine de furieux ; et tout de même l'énergie, une énergie à faire tout plier, ressort d'autant mieux de ce sévère visage qu'elle y est moins affichée, plus rentrée et pacifiée. Les chairs mollissantes portent le stigmate des soucis soufferts, mais surmontés. L'ossature est carrée, le menton massif, la bouche, d'un silencieux. La main grosse, mais d'une pulpe noble, est de celles qui appuient, qui insistent, et à qui pèse tout ce qu'elles tiennent, à cause de la contention et du scrupule. L'idée générale de l'homme — car c'est ici « une idée » de l'homme, plutôt que l'homme tel quel — est celle d'une très simple et presque rustique acceptation de sa propre nature, puis d'une mise en ordre parfaite et assurée de cette nature. L'impression d'ordre domine tout ; certainement elle vient du modèle, non du parti pris de l'interprète. Ce n'est pas sur la toile que Poussin s'est arrangé, c'est dans sa vie d'abord.

La biographie confirme. Elle est rectiligne : n'est-ce pas signe de force dans l'homme ? Poussin ne se laisse dévier ni par les passions ni par les nonchalances : il se gouverne. Cela suppose que ses jugements s'attachent à ce qui est, sans enivrement d'aucune sorte. Ce n'est pas

seulement le nez de l'*Antinoüs* qu'il a mesuré au compas ; c'est toute chose, et d'abord son propre talent. « J'ai d'assez bons yeux pour voir ce que je fais », pourrait-il dire comme la Viriate de Corneille, ou, comme Corneille lui-même : « Je sais ce que je vaux ». Personne n'a évalué Poussin plus exactement que Poussin. Là où l'on croyait qu'il s'était méconnu, ou bien déprécié par cérémonie, il faut en revenir à son jugement. Par exemple, il dit qu'il écrit mal, qu'il ne sait pas écrire, et que ce n'est pas son métier, puisqu'il « fait profession de choses muettes ». Eh bien, quand on regarde les originaux, avant le coup de polissoir de Quatremère, on lui donne raison. Si l'on remontrait à Poussin ses solécismes, ses lourdes plaisanteries, son amphigouri, « ne vous l'avais-je pas bien dit? nous répondrait-il ; croyez-en donc une bonne fois mon appréciation sur moi-même ». Et en effet, ce qui donne à ces lettres, si faibles comme ouvrages d'art, un tel prix, c'est qu'elles sont, comme il le dit, « peu artificieuses véritablement, mais pleines de franchise et de vérités ».

Sa modestie n'est pas humilité. Il écrit à M. de Noyers qu'« il sent bien ce qu'il est capable de faire, sans s'en prévaloir, mais pour rendre toujours témoignage à la vérité ». Loué avec hyperbole, il dit : « Je trouve des excès dans tout cela. » Il se met, sans nulle cérémonie, à une place dont nulle critique à venir ne le fera descendre, très au-dessous des anciens et de Raphaël, très au-dessus des fats qui, autour de lui, se mêlent de peindre ou de juger de la peinture. Avec ces derniers, « gens sans sel et sans

doctrine », sa sévérité a quelque chose de rugueux et d'asséné : il les appelle *bœuf*, *bête*, *bouc* ; il est indigné du prix qu'ils réclament pour leurs « barbouilleries », et de leur voir, avec si peu d'assiduité au travail, « des mains de harpie ». Pour lui, quand on paye ses tableaux plus que son travail ne représente, il renvoie le surplus ; s'il est question de ne les point payer, il estime qu' « en faire un présent, ce seraient des libéralités qui lui seraient messéantes ». Il faut se tenir dans la mesure. De même, sans prétendre à plus d'estime qu'il n'est juste, il exige ce qui lui en revient, non comme peintre seulement, mais comme honnête homme et bon ami. Que M. de Chantelou, ayant vu, admiré et jalousé le *Moïse sauvé des eaux* chez M. Pointel, fasse à Poussin des reproches de le servir moins bien et de le trop peu aimer, l'ami de la vérité méconnue s'en offense et reprend le ton de maître. « Il est aisé de vous ôter le soupçon que vous avez, que je vous honore moins et que j'ai moins d'amour pour vous que pour quelque autre. S'il était ainsi, pourquoi vous aurais-je préféré, depuis l'espace de cinq ans, à tant de personnes de mérite et de qualité, qui ont désiré très ardemment que je leur fisse quelque chose, et qui m'ont offert leur bourse..., me suis-je contenté d'un prix si modique, que je n'ai pas voulu prendre ce que vous-même m'avez offert?... Pourquoi est-ce que j'ai employé tant de temps, tant couru deçà et delà, par chaud et par froid, pour vos autres services particuliers, si ce n'a été pour vous témoigner combien je vous

honore? Je n'en veux pas dire davantage; il faudrait sortir des termes de la société que je vous ai vouée. Croyez certainement que j'ai fait pour vous ce que je ne ferai pour personne vivante... » Le même sens de l'équité dirige sa conduite à l'égard des critiques. Il méprise ses détracteurs ignorants : « Si les curieux que vous me nommez, avec leur guidon (Vouet?), approuvent ou réprouvent ce que je fais, peu de ressentiment j'en ai, et d'une façon et d'une autre. Il me suffirait bien de me pouvoir contenter moi-même. » Mais, après un premier mouvement indigné, il se ravise ; par un jugement plus objectif, il considère l'utilité des malveillants pour son perfectionnement : « Je ne suis point marri que l'on me reprenne et que l'on me critique ; j'y suis accoutumé depuis longtemps... Cela a empêché que la présomption ne m'ait aveuglé, cela m'a fait cheminer cautement en mes œuvres, chose que je veux observer toute ma vie. Et, bien que ceux qui me reprennent ne me peuvent pas enseigner à mieux faire, ils seront cause néanmoins que j'en trouverai les moyens de moi-même. » N'est-ce pas le propos d'un sage grec ? Poussin souvent semble s'inspirer de ce Phocion qu'il a voulu glorifier en plaçant ses indignes obsèques dans un si noble cadre de nature.

La récompense de cette belle canalisation droite des énergies est le calme ; un calme où l'harmonie du monde se viendra mirer. Quel des modernes a plus aimé « le repos » que Poussin, et mieux réussi à se le procurer? De là vient que son œuvre, prise d'ensemble, et chacune de ses compo-

sitions étudiée à part, est un petit cosmos. La diligence extrême n'y a pas introduit de fièvre. La beauté sereine de vingt au moins de ses poèmes peints (je n'en retiendrai pas davantage, et il suffit) a pour principe cette belle lenteur à vivre, cet abandon au rythme de la nature, qui est la vertu grecque.

Il faut bien noter que cette vertu, chez Poussin, n'est pas d'abstinence, mais de plénitude Ne le canonisons pas pour sa véracité entière, ou pour son peu d'avarice, comme s'il avait dû s'extirper quelqu'une de ces vulgarités. Comprenons que, simplement, il use d'une autre échelle des valeurs que les personnes basses, et va au plus aimable. Il a regardé son lot comme le meilleur, en tout cas le meilleur pour lui. Il n'a nul sentiment de félicité manquée, nulle aspiration. En ce sens il n'est nullement chrétien. On est souvent déçu de voir que ses sujets pieux sont d'une froideur qui ne va jamais jusqu'à l'insincérité, certes, mais jusqu'à l'impassibilité. C'est que, quant à lui, il est de la religion de l'*Hymne de Cléanthe* : *O Jupiter, celui qui se résigne comme il faut à la nécessité sait les choses divines.*

Il n'y a guère qu'un sentiment chrétien où Poussin se retrouve tout à fait : la quiétude sauvage des anachorètes ; il l'a exprimé fortement dans cette *Solitude* que possédait le marquis d'Hauterive, où l'on voyait « des moines assis contre terre et appliqués à la lecture » (Félibien).

En revanche, Poussin ne tient nul compte des interventions particulières de Dieu ; par là il se rattache singu-

lièrement à toute notre dramaturgie classique, laquelle implique, au fond, la non-croyance aux miracles. La légende d'un crucifix de bois à qui les cheveux et la barbe poussent lui suggère une raillerie digne de Bayle (si la lettre du 8 mai 1650 est authentique). Ajoutez que le sentiment du péché, le trouble du cœur sont choses étrangères à Poussin. Il veut bien illustrer les textes évangéliques, sur demande expresse ; mais lui, si bon connaisseur des âmes, il semble n'en pas pénétrer le sens. Regardez comme il traite l'épisode dont tout chrétien frémit : *Jésus au jardin des Olives*. Le maître est prosterné, un ange apitoyé le soutient. De petits angelots volant dans une nuée lui montrent les instruments de la passion prochaine, tels qu'on les porte dans les processions italiennes : deux *putti* joufflus dressent la croix, d'autres remontrent la couronne d'épines, le roseau, etc. L'irréel et le folâtre de cette figuration blessent comme une profanation. C'est que Poussin n'est pas homme à compatir aux angoisses de l'âme. La *Cène* est pour lui un symposium de philosophes. Il peint *gaillardement* le sacrement de l'*Extrême-Onction*, en se répétant que c'est un sujet digne d'Apelles, lequel affectionnait de « représenter des transis ». Ayant achevé cette série des *Sept Sacrements* pour son grand ami, et songeant aux provisions de force morale qu'il eût voulu y déposer, il lui déclare ses préférences pour l'allégorie antique. « Je souhaiterais, s'il était possible, que ces *Sept Sacrements* fussent convertis en sept autres histoires où fussent repré-

Cliché Hanfstaengl.

LE REPOS EN EGYPTE (peint en 1657, pour M. Cerisiers).
(Galerie de Dulwich.)

sentés vivement les plus étranges tours que la Fortune aye jamais joués aux hommes, et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses efforts. Ces exemples ne seraient pas de petit fruit à l'aventure rappelant l'homme par leur vue à la considération de la vertu et de la sagesse qu'il faut acquérir pour demeurer ferme et immobile aux efforts de cette folle aveugle. » Ainsi une composition où il a mis son sentiment propre (quoique Bellori dise qu'elle lui fut suggérée par le cardinal Rospigliosi), c'est ce *Ballo della Vita Umana*, à présent chez le marquis de Hertford. Quatre femmes figurant l'*Opulence*, la *Pauvreté*, le *Plaisir*, la *Gloire*, dansent une ronde auprès d'un tombeau paré de guirlandes; un enfant regarde se vider un sablier, un autre souffle des bulles dans l'espace. Voilà bien la vanité des choses fortuites. Le sage stoïcien peut y sourire, mais ne doit s'en affliger jamais. Comme M. de Chantelou a vacillé sous un coup du sort (probablement la perte d'un ami), le sage peintre l'admoneste : « Il faut soutenir ce choc et tout autre quel qu'il soit, et faire rejaillir au dehors tous les efforts du malheur. Et, quoique je voye, dans votre lettre, je ne sais quoi de mol, vous vous saurez bientôt remettre en votre ferme et constante assiette. » A cette fermeté, à cette constance, il applique le nom de *générosité* qu'à la même époque Descartes explique si bien dans son *Traité des Passions*. Quant à Poussin lui-même, il sait « se résoudre en vrai généreux », lorsque des pertes ou des disgrâces l'éprouvent. Nul de ses amis,

peut-être, n'avait été plus voisin de son cœur, dès ses lointaines années d'apprentissage, que Cassiano del Pozzo; écoutez comment il annonce sa mort : « Notre bon ami M. le chevalier du Puis est décédé, et nous travaillons à sa sépulture. M. son frère vous baise les mains, et moi je vous souhaite les bonnes fêtes (la lettre est de la veille de Noël 1657)... » C'est tout. Une âme si parfaitement hellénisée a de quoi nous étonner. Il nous paraît que ce temple aux belles lignes pose sur un roc abrupt.

Je dois cependant, pour la ressemblance, détendre un peu cette raideur cornélienne de Poussin: j'y ajouterai la bonhomie, qui enveloppe tout. Cet homme si maître est d'une candeur d'enfant. Le trait que voici le rend tout ensemble avec sa simplesse et sa sévérité. Pendant des années il a intercédé auprès de M. de Chantelou pour un pauvre diable de modeleur, nommé Tibaut, qui végète à Rome; il l'a représenté comme un brave ouvrier très sûr; il a obtenu à plusieurs reprises de petits subsides pour lui, et en quémande encore. A la fin, ce Tibaut part pour la France. M. de Chantelou, avec son tact plus averti, du premier coup d'œil le reconnaît pour un écornifleur, et en avertit le bon Poussin. Celui-ci « en demeure étonné ». A qui se fier désormais? « S'il y a eu de la duplicité, je n'en ai rien su. L'on ne voit pas dedans le cœur des hommes. » Puis, réfléchissant à ce qui aurait dû le mettre en méfiance, il trouve ceci, où se montre si naïvement sa persuasion que l'infatuation conduit à toute malhonnêteté :

LE DÉLUGE, OU L'HIVER (peint vers 1660, pour le duc de Richelieu).
(Louvre.)

« Il est vrai que je l'ai reconnu estimer trop ce qu'il fait, et en être par trop jaloux. »

X

Comment il travaillait. La méthode classique.

Quand nous disons, pour faire court, que Poussin « a du génie », c'est une parole, sachons-le, qu'il n'eût pas approuvée, et qu'à peine il eût comprise. Ses ouvrages ne sont pas « faits de génie », mais produits par une pensée réfléchie, qui se surveille elle-même. Sans doute il sentait bien que ce qui fait le grand artiste, c'est le don ; mais, suivant lui, ce don consiste dans une capacité extraordinaire d'inventer et de juger de ses inventions, laquelle fait aussi bien le grand savant. Certes, la fin d'un tableau est « la délectation » ; mais les moyens par lesquels la délectation est procurée peuvent être clairement reconnus par la raison. De là cette certitude d'avoir, pour son compte, embrassé la beauté, et non pas son ombre, qui donne à la vie de Poussin un tel calme, et à ses ouvrages, nonobstant sa main tremblante, une telle fermeté. Son art se démontre.

Il serait précieux de tenir de la plume même de Poussin cette démonstration. Il avait prémédité en effet de consacrer les loisirs de sa vieillesse à mettre en écrit « quelques observations sur le fait de la Peinture » ; mais il ne s'est jamais arrêté de peindre que vaincu par la maladie,

et du livre projeté, nous n'avons que les quelques feuillets incohérents retrouvés par Bellori dans la bibliothèque Massimi ; joignons-y la lettre apologétique à M. de Noyers (d'avril 1642), la lettre à M. de Chantelou (du 24 novembre 1647) sur *les Modes* musicaux dans la peinture, touffue et obscure ; enfin la lettre à M. de Chambray (du 7 mars 1665), dont un seul mot est à retenir, sur « le jugement, rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la Fatalité ». Essayons de suppléer à l'insuffisance de ces fragments didactiques, par un peu de réflexion sur l'œuvre peinte ou dessinée. Celle-ci explique les explications que l'auteur en prétend donner. Peut-être aurons-nous ainsi quelque idée des principes qui ont guidé Poussin dans son travail. Il me semble en apercevoir quatre assez distinctement :

1° *Se tenir au-dessus de son ouvrage, en pleine clarté et liberté d'esprit ;*

2° *Retrouver la peinture des anciens, laquelle, étant perdue, ne nous est connue que par des descriptions écrites et quelques récits de ses effets pathétiques ;*

3° *Traiter la nature non comme un modèle à interpréter, mais comme un langage par lequel s'exprimeront et se communiqueront les diverses émotions humaines ;*

4° *Renforcer l'émotion par la subordination de tous les détails à l'effet unique que l'on veut produire.*

I. — Lorsque Poussin écrit à M. de Chantelou : « Je ferai tous mes efforts pour satisfaire à l'art, à vous et à moi », on se rend compte que le juge nommé le dernier

Cliché Levy.

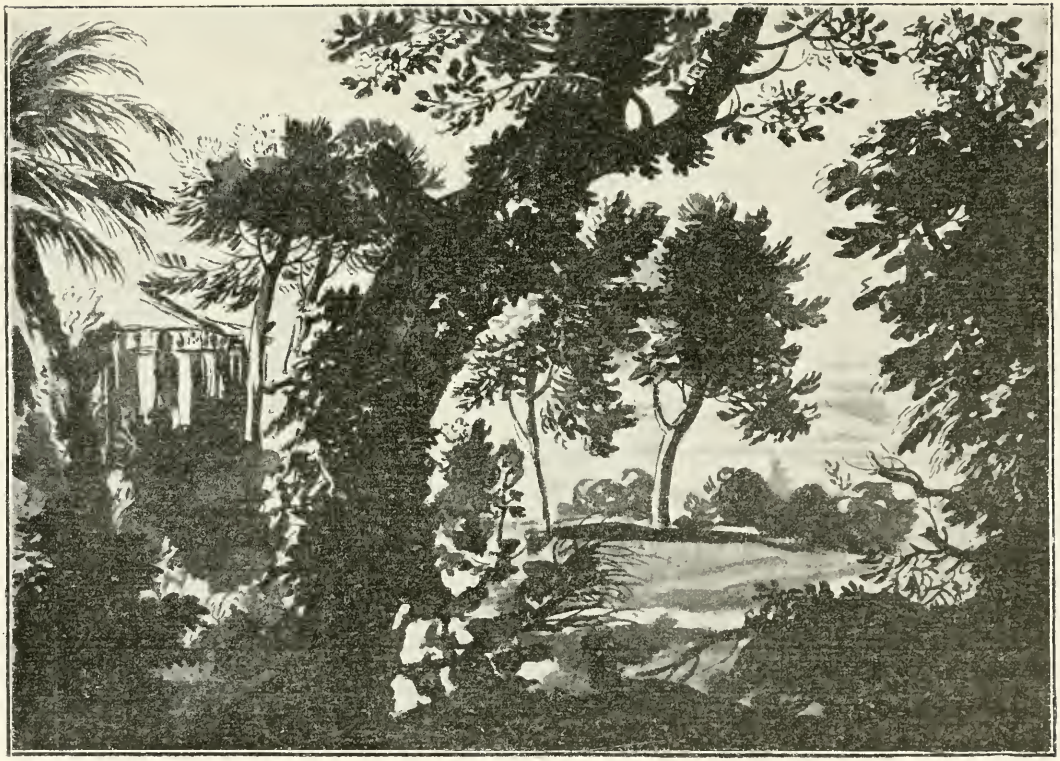
ECHO ET NARCISSE (peint vers 1662, pour Le Nôtre).

(Louvre.)

n'est pas le moins sévère ni le moins libre. Pour peindre, Poussin attendait « un temps d'élection », comme il disait, c'est-à-dire un de ces moments transparents où l'on n'est pris ni par les choses, ni par ses propres imaginations, mais où l'on s'en empare en les comprenant : alors il était tout à son sujet, ne souffrait plus d'en être dérangé, ni qu'un second travail venant à la traverse brouillât le premier. « Mon naturel me contraint de chercher les choses bien ordonnées, fuyant la confusion, qui m'est aussi contraire et ennemie comme est la lumière des obscures ténèbres. » Il ne se pressait jamais ; l'achèvement d'une tête haute d'un demi-pouce lui absorbait tout un jour. Il répétait le proverbe italien : *Avec le temps et la paille mûriront les nèfles.* C'était en effet un mûrissement gradué de l'œuvre dans son esprit. Félibien rapporte qu'il ne paraissait point « plus faible à la fin de son travail qu'au commencement, parce que le beau feu qui échauffait son imagination avait toujours une force pareille. La lumière qui éclairait ses pensées était uniforme, pure, et sans fumée ». Sa palette, avec les couleurs disposées en ordre, était propre et nette comme sa pensée. Son esprit conduisait non seulement sa main, mais d'abord son œil. Il voyait la réalité méthodiquement. « Il y a, écrit-il à M. de Noyers, deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose vue. Mais voir un objet en le considérant, c'est

qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connaître ce même objet : ainsi on peut dire que le simple *Aspect* est une opération naturelle, et que ce que je nomme le *Prospect* est un office de raison. » L'emploi de ce mot « prospect » est curieux ici ; comme il veut dire proprement : *vue de loin*, on peut se demander si Poussin n'a pas voulu signifier que la vue artiste des choses est celle qui, à distance convenable, saisit les ensembles et les rapports justes ; de sorte que l'effort de l'attention, chez le peintre, irait à lui faire éliminer le détail.

Et en effet, lorsque Poussin dit que les belles filles passant dans les rues de Nîmes ne « délectent pas moins l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison Carrée, vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là », son *prospect* va jusqu'à la structure élémentaire des choses, et c'est bien une vue de grand artiste. Vinci et, de notre temps, Eugène Carrière en ont de pareilles. Une fois qu'il a, de la sorte, regardé intelligemment la nature, il la dessine, mais presque toujours de mémoire, n'ayant comme documents que des notations de carnet, afin de dominer sa composition et de n'être pas entraîné où il ne veut pas aller. Cependant c'est de soi-même qu'il se faut garder surtout. Poussin est classique par son effort soutenu pour s'affranchir de son tempérament propre, et ne tomber jamais dans la manière. Il veille à se renouveler, à se rendre un autre homme, suivant qu'il s'agit de peindre un sujet pieux, ou un sujet



Cliché Giraudon.

ÉTUDE DE PAYSAGE (dessin à la sépia).

(Louvre.)

héroïque, ou un sujet simplement agréable. Sa prétention principale est de traiter différemment les choses différentes. « Je ne suis point de ceux qui en chantant prennent toujours le même ton ; je sais varier le mien quand je veux. » Et Félibien remarque justement que, « sans s'attacher à aucune manière, il s'est fait le maître de soi-même, et l'auteur de toutes les belles inventions qui remplissent ses tableaux ». Si l'on veut en effet prendre la mesure de l'originalité de Poussin en le comparant, on est frappé qu'il n'ait jamais emprunté à personne la composition d'un tableau (si ce n'est peut-être une fois à Dominiquin pour la *Sainte Cécile*), et qu'il ait été le plus infatigable, le plus souple et varié des metteurs en scène qui soit dans l'histoire de l'art. Il en faut attribuer la louange à sa cartésienne liberté d'esprit.

2° — Toutefois il est un écolier, et très docile, de l'antiquité. Mais voici le singulier : il ne connaît ses maîtres que par ouï-dire. Il imite Polygnote, Timanthe, Apelles, comme on pourrait imiter les peintres japonais d'après quelques descriptions de voyageurs. Il se représente leur art d'après Pline, Lucien ou le philosophique traité *De pictura veterum* par François Junius. C'est donc *une peinture racontée* qu'il se donne comme modèle ; de là vient que sa peinture à lui sera aussi, la moitié du temps, une peinture qui se raconte. C'est un grief à faire valoir contre elle ; surtout si l'on pense au débordement de la « peinture d'histoire » ou de la « peinture de genre » qui s'en est autorisée.

Quand M. de Chantelou fit admirer au cavalier Bernin les Poussin de son cabinet, celui-ci, après avoir ajusté ses lunettes et bien considéré les toiles qu'on lui apportait en bon jour, s'écria : « *Veramente quel uomo e stato un grande istoriatore e grande favoleggiatore !...* » Voilà un grand conteur de fables ! Le mot est d'une justesse frappante. On ne peut raconter, en peinture, plus ingénieusement et fortement que Poussin. L'exemple qu'il a posé n'en est que plus à craindre.

3. — Mais ce qu'on connaît, de la peinture antique, ce n'en est pas seulement les sujets, c'en est encore l'effet pathétique. Il est question, dans Cicéron, de tableaux qui font pleurer, qui provoquent au courage guerrier, ou bien à la volupté, en exprimant ces diverses passions. Poussin fut donc conduit, par sa docilité aux anciens, à regarder la peinture comme un moyen d'émotion. D'un événement qu'il met en scène, il veut dégager le sentiment humain. Voilà ce qu'il faut bien lui accorder d'abord : Ruskin, dans ses *Modern Painters*, a fait là-dessus un contresens très instructif ; s'attaquant au *Déluge* du Louvre, si glorifié, il le démontre faux comme peinture de la pluie ; celle-ci, dit-il, « compense l'obscurité par l'humidité, avive les verdures et donne même au roc calciné un luisant d'agate » ; ce que Poussin a représenté serait bien plutôt une simple éruption de cendres, un étouffoir. D'accord ; mais Ruskin n'aperçoit pas que Poussin se fait du Déluge une conception nullement pittoresque, et toute morale : ce n'est pas le Déluge-Pluie qu'il veut peindre, c'est le

Cliché Giraudon.

VÉNUS ET MERCURE (dessin à la sépia).

(Louvre.)

Déluge-Malédiction. Cette malédiction, cet abandon de l'homme misérable, ces supplications au ciel sourd et fermé, les a-t-il exprimés fortement?... Cet exemple nous fait lire en son esprit.

4. — Voulant transmettre des émotions, Poussin a compris qu'il les fortifierait en rassemblant dans une composition les objets, disséminés dans la réalité, auxquels ces émotions humaines sont liées par une association immémoriale et subtile. Un certain paysage convient à l'*Initiation d'Anacréon* ; un autre encadrera bien les funérailles d'un sage. En ceci encore Poussin est un pur classique. Une allégresse plus aérienne, une tristesse plus intense que celles qui se rencontrent, voilà ce qu'il veut produire par son rassemblement des harmoniques. Mais ici une distinction est nécessaire ; et je crois qu'elle rendra compte de la multiplicité des aspects de Poussin, que je faisais remarquer en commençant. L'*unité*, dans un tableau de Poussin, est tantôt d'un certain ordre, tantôt d'un autre, et lui-même paraît s'y être égaré. Il lui arrive d'ordonner un tableau en fonction d'un certain événement qu'il veut illustrer : la *Manne*, la *Mort de Saphira*, la *Femme adultère* ; ce qu'il montre alors, ce sont les répercussions simultanées de cet épisode unique dans plusieurs acteurs ou témoins, divers par l'âge, le sexe, le caractère, ou l'intérêt qu'ils ont à l'action. Ce sont des choreutes de tragédie. Et Poussin traduit les émotions non par les physionomies, — car ses poupées aux pommettes vermillonnées n'ont point de regard, — mais par l'attitude et le geste,

en sculpteur de bas-reliefs. On est obligé de décomposer la pantomime pour en être ému, après analyse. D'autres fois au contraire, cette *unité d'action* fait place à l'*unité de sentiment* (ce qui est d'ailleurs bien plus conséquent aux principes mêmes de Poussin), par exemple dans les *Quatre Saisons* du Louvre, qui représentent aussi bien quatre scènes bibliques, ou les quatre âges de la vie, ou les quatre tempéraments, ou simplement quatre symphonies en quatre tons divers. Alors les épisodes sont multiples, et ne se tiennent entre eux que par l'affinité des sentiments qu'ils éveillent. N'est-ce point là la façon de composer des symphonistes? Je ne peux en effet regarder le *Triomphe de Flore* sans penser à un opéra de Rameau. Constatez que les toiles du premier genre, trop ingénieuses, sont celles qui ont le plus passé, et que les autres, dont un ignorant aux nerfs un peu fins peut être touché, sont d'une fraîcheur éternelle. Poussin « conteur d'histoires » serait donc couronné du laurier d'or, mais défunt, et Poussin musicien, toujours vivant et jeune.

TABLE DES GRAVURES

La Mort de Germanicus (peint vers 1628, pour le cardinal Francesco Barberini). (Rome, palais Barberini. 9
L'Empire de Flore (peint vers 1634). (Galerie royale de Dresde. . 13
Le Parnasse (peint en 1635). (Musée du Prado, à Madrid. 17
Renaud et Armide, d'après le Tasse (peint en 1637, pour Jacques Stella). (Galerie de Dulwich. 21
Bacchus et Midas. Pinacothèque de Munich. 25
Jupiter nourri par la chèvre Amalthée. (Musée de Berlin.) .. . 29
L'Inspiration d'Anacréon. (Galerie de Dulwich. 33
La Nourriture de Jupiter. (Galerie de Dulwich. 41
Nymphe portée par un Satyre. (Musée de Cassel. 45
Le Sacrement de l'Extrême-Onction (peint en 1644, pour M. de Chantelou). (Collection de lord Ellesmere, Bridgewater House, Londres. 49
Le Testament d'Eudamidas, d'après Lucien (*Toxaris*, 22). (Collection Moltke, à Copenhague. 53
Bacchanale. (National Gallery, Londres.) 57
Diogène jetant son écuelle (peint en 1648, pour M. Lumagne). (Louvre. 65
Saint Mathieu et l'Ange (ou les Bords du Tibre). (Musée de Berlin. 73

Polyphème, ou Paysage sicilien (peint en 1649, pour M. Pointel). (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.) 77
Hercule vainqueur de Cacus. (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.) 81
Paysage historique. (Collection Lichtenstein, à Vienne.) 85
Portrait de Poussin par lui-même (peint en 1650, pour M. de Chantelou). (Louvre.) 89
Les Bergers d'Arcadie, ou la Félicité sujette à la Mort) (peint en 1653, pour Louis XIV). (Louvre.) 97
Le Repos en Égypte (peint en 1657, pour M. Cerisiers). (Galerie de Dulwich.) 105
Le Déluge, ou l'Hiver (peint vers 1660, pour le duc de Richelieu). (Louvre.) 109
Écho et Narcisse (peint vers 1662, pour Le Nôtre). (Louvre.) ... 113
Étude de paysage (dessin à la sépia). (Louvre.) 117
Vénus et Mercure (dessin à la sépia). (Louvre. 121

TABLE DES MATIÈRES

I. Perpétuité du prestige de Poussin 8
II. — Sources de la Biographie 20
III. — Années d'apprentissage 27
IV. — Établissement à Rome 39
V. — Le premier peintre du Roi 60
VI. — Retour à Rome 67
VII. — Le public de Poussin. Sa gloire 72
VIII. — Dernières années 80
IX. — Caractère de Poussin. Sa philosophie 96
X. — Comment il travaillait. La méthode classique 111

9668-03. — Corbeil. Imprimerie Ed. Crété.

BINDING SECT. JAN 1 8 1983

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

21